普通高等教育“九五”国家级重点教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPAEDIA

MUSIC VOLUME

音乐卷

复调音乐教程

SHANGHAI MUSIC PUBLISHING HOUSE

于苏贤 著

上海音乐出版社

普通高等教育“九五”国家级重点教材

中国艺术教育大系／音乐卷

复调音乐教程

于苏贤 著

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据
复调音乐教程/于苏贤著. - 上海:上海音乐出版社,2001.5
(中国艺术教育大系)
ISBN 7 - 80553 - 949 - 9
Ⅰ.复… Ⅱ.于… Ⅲ.复调 - 高等学校 - 教材 Ⅳ.J614.2
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 56546 号

责任编辑 王秦雁
封面设计 邵 竞

出版工作小组

顾 问 宋忠元
组 长 戴嘉枋
副组长 卜 键 钟 越 陈学娅 黄 河
组 员 陈 平 毛德宝 黄惠民 郑向前 赵伯涛

复调音乐教程 于苏贤 著

出版发行 上海音乐出版社

地址:中国·上海绍兴路 74 号 邮政编码:200020

电子邮件:cslcm@public1.sta.net.cn
网址:www.slcm.com

新华书店经销 上海市书刊印刷有限公司印刷
2001 年 5 月第 1 版 2001 年 5 月第 1 次印刷
开本:787×1092mm 1/16 印张:31 插页:1 谱、文 483 面
印数:1—5,100 册

书号:ISBN 7 - 80553 - 949 - 9/J·805 定价:44.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
T:021 - 64478586

中国艺术教育大系总编委会

总 主 编 赵 沨

名誉主任 潘震宙

主　　任 陶纯孝

副 主 任 杜长胜 蔺永钧 戴嘉枋 王锦燧

委　　员

潘震宙 陶纯孝 杜长胜 蔺永钧 戴嘉枋 王锦燧
于润洋 刘 霖 王次炤 靳尚谊 孙为民 徐晓钟
金铁林 朱文相 周育德 吕艺生 于 平 江明惇
胡妙胜 荣广润 潘公凯 冯 远 常沙娜 杨永善
嬴 枫 黄 河 郑淑珍 朱 琦 卜 键 陈学娅
钟 越

执行主任 嬴 枫

执行 副 主 任 郑淑珍 朱 琦 牛耕夫

音乐卷编委会

主　任 于润洋

副主任 江明惇 童忠良 赵德义
李西安 王次炤 朱钟堂
杨通八

委　员 于润洋 江明惇 童忠良
赵德义 李西安 王次炤
朱钟堂 杨立青 杨通八
林志良 刘康华 袁静芳
修海林 钱亦平 姚 婕

《中国艺术教育大系》序

由学校系统施教而有别于传统师徒相授的新型艺术教育，在我国肇始于晚清的新式学堂。而进入民国后于1918年设立的国立北京美术学校，则可视为中国专业艺术教育发轫的标志。时至1927年于杭州设立国立艺术院，同年于上海设立国立音乐院，中国的专业艺术教育始初具雏形。但在本世纪的上半叶，中国的专业艺术教育发展一直处在艰难跋涉之中。以蔡元培、萧友梅、林风眠、欧阳予倩、萧长华、戴爱莲等一批先贤仁人，为开创音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈等领域的专业教育，荦路蓝缕、胼手胝足、呕心沥血、鞠躬尽瘁。

中华人民共和国成立后，对专业艺术教育的发展给予了高度的重视。1949年第一届中央人民政府成立伊始，即着手建立我国高等专业艺术教育体系，将以往音乐、美术、戏剧专业教育中的大学专科，提高到了大学本科层次。当时列为中专的戏曲、舞蹈专业教育，也于80年代前后逐一升格为大专或本科。并且自70年代末起，在高等艺术院校中陆续开始了硕士、博士的研究生学历培养。迄今为止，我国已形成了以大学本科为基础，前伸附中或中专，后延至研究生学历的完整的专业艺术教育体系，以及在大陆拥有30所高等艺术院校、123所中等艺术学校的可观的办学规模。

近一个世纪伴随我国专业艺术教育体系创立、发展的过程中，建立与之相应的中西结合、系统科学的规范性专业艺术教材体系，成了几代艺术教育家孜孜以求的奋斗目标。如果说本世纪上半叶，我国艺术教育家们为此已进行了辛勤探索，有了极为丰厚的积累，只是尚欠系统的话，那么在50年代全国编制各艺术专业课程教学方案和教学大纲的基础上，于1962年全国文科教材会议之后，国家已有条件部署各项艺术专业教材的编写和出版工作，并开始付诸实施。可惜由于接踵而来十年“文革”动乱的破坏，这项工作被迫中断。

新时期专业艺术教育的迅猛发展对教材建设提出了新的要求。高等艺术教育教学改革的深化、教育部提出的面向21世纪课程体系和教学内容改革计划的实施以及新一轮本科专业目录的修订、教学方案的制订颁发都为高等艺术院校本科教材的系统建设提供了契机和必要的条件，恰逢此时，部属中国美术学院出版社于1994年发起、酝酿“中国艺术教育大系”的教材编写、出版。这提议引起了文化部的高度重视。1995年文化部在听取各方面意见后，决定把涵盖各艺术门类的“中国艺术教育大系”的编写与出版列为部专业艺术教材建设的重点，并于1996年率先召开美术卷论证会，成立该分卷编委会；1997年又正式成立了“中国艺术教育大系”的总编委会，以及音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈各卷的分编委会。为了保证出版工作的顺利进行，同时组建了出版工作小组。

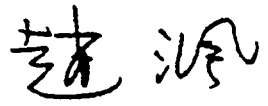
在世纪之交编写、出版的“中国艺术教育大系”，是依据文化部1995年颁发的《全国高等艺术院校本科专业教学方案》，以专业艺术本科教育为主，兼顾普通艺术教育的系统教材。在内容上，“中国艺术教育大系”既是本世纪中国专业艺术教育优秀成果的总体展示，又充分考虑到了培养下一世纪合格艺术人才在教育内容上不断拓展的需要。因此，“大系”于整体结构上，一方面确定了5卷共计77种98册基本教材于2000年出版齐全的计划；另一方面，为这套教材具有前瞻性和开放性，对于在21世纪专业艺术教育发展过程中，随教学课程体系改革、专业学科更新而形成的较为成熟的新的教学成果，也将陆续纳入“大系”范围予以编写出版。

在教材中如何对待西方现代派艺术，是一个无法回避的问题。正如邓小平同志在1983年说过：“我们要向资本主义发达国家学习先进的科学技术，经营管理方法以及其他一切对我们有益的知识和文化，闭关自守，故步自封是愚蠢的，但是，属于文化的东西，一定要用马克思主义对它们的思想内容和表现手法进行分析，鉴别和批判……。”(《邓小平文选》第三卷第44页)对此我认为对西方现代派艺术也需要加以具体分析。一方面应该看到，从19世纪末以来在西方兴起的种种现代派艺术思潮，是西方资本主义文化的产物，我们必须以马克思主义观点对它们的思想内核到美学观——进行分析、鉴别和批评扬弃，绝对不能盲目推崇追随；另一方面，伴随西方现代艺术共生的种种拓展了的艺术表现形式、方法和手段，则是可能也应当为我所用的，鉴此，前者的任务由“中国艺术教育大系”中的《艺术概论》来完成，而后者则结合各门类艺术的具体技法教程来分别加以介绍。

作为文化部“九五”规划的重点工程，拟向全国推荐使用的专业艺术教育的教材，“大系”的编写集中了文化部直属的中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、中央美术学院、中国美术学院、中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院等被称为“国家队”院校的各学科领头人，以及中央工艺美术学院、武汉音乐学院等在相关学科的翘楚俊杰，计国内一流的专家学者数百人。同时，这些教材都是经过了长期或至少几轮的教学实践检验，从内容到方法均已被证明行之有效，并且比较稳定、完善的优秀教材，其中已被列为国家级重点教材的有9种，部级重点教材19种。况且，这些教材在交付出版之前，均经过各院校学术委员会、“大系”各分卷编委会以及总编委的三级审读。可以相信，“大系”的所有教材，足以代表当今中国专业艺术教学成果的最高水平；也有理由预见，它对中国规范今后的专业艺术教育，包括普通艺术教育，将起到难以替代的作用。

“中国艺术教育大系”的工作得到了文化部、教育部、国家新闻出版署等方面的高度重视。在此谨代表参与教材编写的专家学者和全体参与组织工作的有关人员，对上述领导部门，特别是联合出版“大系”的中国美术学院出版社、上海音乐出版社、文化艺术出版社致以崇高的谢意！

教育部艺术教育委员会主任
“中国艺术教育大系”总主编



1998年6月18日

目　　录

《中国艺术教育大系》序 …… 赵　沨 1

上卷　复调技术理论

第一章　绪　论 …… 3
第二章　二声部基本对位 …… 10
第一节　总　论 …… 10
第二节　第一类对位　一音对一音 …… 11
一、和声音程 …… 11
二、调性结构 …… 11
三、声部进行 …… 12
四、对位声部避免同音反复及连续模进 …… 13
第三节　第二类对位　二音对一音 …… 14
一、基本构成 …… 14
二、第二个二分音符的音程性质 …… 14
三、二度音程的处理 …… 16
四、终止式 …… 16
第四节　第三类对位　四音对一音 …… 18
一、基本构成 …… 18
二、不协和音及协和音转换的处理原则 …… 18
三、终止式 …… 19
第五节　第四类对位　切分音对全音符 …… 21
一、基本构成 …… 21

二、切分音的性质…… 21
三、声部进行与终止式…… 22
第六节 第五类对位 混合节奏对全音符 …… 23
一、基本构成…… 23
二、新因素与变化形式…… 24
第三章 二声部单对位对比复调 …… 27
第一节 基本概念 …… 27
一、单对位的概念…… 27
二、对比复调的概念…… 27
第二节 新增加的不协和音形式 …… 27
一、跳进辅助音…… 27
二、连用的跳进辅助音…… 28
三、非延留音声部的旋律性运动…… 29
四、倚音…… 31
第三节 对比复调的对比因素 …… 33
一、不同特性的对比…… 33
二、相同特性的对比…… 35
第四节 严格写作的二声部对比复调 …… 37
一、严格对位的旋律特性…… 37
二、二声部对比复调的结合原则…… 38
第四章 二声部复对位对比复调 …… 42
第一节 基本概念 …… 42
第二节 八度二重对位 …… 43
一、特性…… 43
二、八度二重对位的构成与技术处理原则…… 45
三、实际应用…… 49
四、写作方法…… 49
第三节 十二度二重对位 …… 51
一、特性…… 51
二、写作原则…… 52
第四节 十度二重对位 …… 55
一、特性…… 55
二、写作原则…… 56
第五节 其他音程的二重对位 …… 58
一、九度二重对位音程表…… 58
二、十一度二重对位音程表…… 58
三、十三度二重对位音程表…… 59
四、十四度二重对位音程表…… 59

第六节 横向可动对位 …… 60
一、特性 …… 60
二、写作原则 …… 61
第七节 纵横可动对位 …… 62
一、特性 …… 62
二、写作原则 …… 64
第八节 倒影对位 …… 65
一、特性 …… 65
二、写作原则 …… 66
第九节 逆行对位 …… 72
一、特性 …… 72
二、写作原则 …… 73
第十节 二重对位的分析方法 …… 73
第五章 二声部模仿复调 …… 78
第一节 基本概念 …… 78
第二节 严格模仿 …… 79
一、局部模仿 …… 79
二、卡农 …… 82
第三节 变化模仿 …… 88
一、倒影卡农 …… 88
二、扩大卡农 …… 89
三、扩大倒影卡农 …… 90
四、紧缩卡农 …… 92
五、紧缩倒影卡农 …… 92
六、逆行卡农 …… 93
七、逆行倒影卡农 …… 95
八、同步倒影卡农 …… 96
九、自由卡农 …… 97
十、节奏卡农 …… 97
第六章 二声部复对位模仿复调 …… 99
第一节 基本概念 …… 99
第二节 无终卡农 …… 99
一、特性 …… 99
二、无终卡农的应用形式 …… 99
三、无终卡农的写作方法 …… 101
第三节 卡农模进 …… 104
一、特性 …… 104
二、卡农模进的构成 …… 104

三、卡农模进的写作方法 …… 105
四、卡农模进的应用 …… 107
第四节 转位卡农 …… 109
一、特性 …… 109
二、转位卡农的应用 …… 109
三、转位卡农的写作方法 …… 112
第五节 紧接模仿 …… 113
一、特性 …… 113
二、紧接模仿的应用 …… 113
三、紧接模仿的构成及写作方法 …… 115
第七章 二声部复调乐曲 …… 120
第一节 综述 …… 120
第二节 卡农曲 …… 120
一、卡农曲的概念 …… 120
二、卡农曲的结构 …… 120
三、卡农曲的特性 …… 121
第三节 创意曲 …… 125
一、创意曲的概念 …… 125
二、创意曲的结构形式 …… 125
三、创意曲的写作 …… 125
第四节 其他形式的二声部复调乐曲 …… 126
第八章 三声部基本对位 …… 133
第一节 综述 …… 133
第二节 三声部基本对位 …… 133
一、和弦 …… 133
二、和弦的应用原则 …… 134
三、不协和音的新形式 …… 134
第九章 三声部单对位对比复调 …… 138
第一节 基本概念 …… 138
第二节 艺术表现特性 …… 138
一、三个不同特性的主题相结合 …… 138
二、两个不同特性的主题与陪衬性对比旋律结合 …… 141
三、一个主题旋律与两个陪衬性对比旋律结合 …… 141
第三节 三声部对比复调的结合原则 …… 143
一、基本相同的节奏组织之间的对比 …… 143
二、节奏特点鲜明的旋律之间的对比 …… 144
三、三个旋律开始的进入形式 …… 147
第四节 严格写作的三声部对比复调 …… 147

第十章　三声部复对位对比复调 …… 149
第一节　综述 …… 149
第二节　八度三重对位 …… 149
一、特性 …… 149
二、写作原则 …… 149
三、实际应用 …… 151
四、严格写作的八度三重对位 …… 155
第三节　三声部倒影对位 …… 157
一、特性 …… 157
二、写作原则 …… 157
三、实际应用 …… 159
四、严格写作的三声部倒影对位 …… 160
第四节　附加平行三度的三声部复对位 …… 161
一、特性 …… 161
二、写作原则 …… 161
第十一章　三声部模仿复调 …… 164
第一节　综述 …… 164
一、三声部模仿的构成 …… 164
二、声部进入的形式 …… 164
第二节　严格模仿 …… 165
一、局部模仿 …… 165
二、三声部卡农 …… 167
第三节　变化模仿 …… 171
一、倒影变形的三声部卡农 …… 171
二、扩大时值的三声部卡农 …… 172
三、紧缩时值的三声部卡农 …… 173
四、扩大倒影与紧缩倒影卡农 …… 173
五、自由卡农 …… 174
第四节　模仿与对比结合的三声部复调结构 …… 174
一、加自由声部的卡农 …… 174
二、加自由声部的变形卡农及卡农模进 …… 176
第十二章　三声部复对位模仿复调 …… 179
第一节　基本概念 …… 179
第二节　三声部无终卡农 …… 179
第三节　三声部卡农模进 …… 180
第四节　转位卡农 …… 181
一、八度三重对位转位卡农 …… 181
二、二重对位转位的三声部卡农 …… 184

第十三章　三声部复调形式 …… 186
第一节　综述 …… 186
第二节　复调合唱曲 …… 186
第十四章　四声部对比复调 …… 198
第一节　综述 …… 198
一、“分对”原则 …… 198
二、四声部和弦的应用原则 …… 198
第二节　四声部对比复调 …… 202
一、艺术表现特性 …… 202
二、四声部对比复调的结合原则 …… 205
三、严格写作的四声部对比复调 …… 207
第十五章　四声部复对位对比复调 …… 209
第一节　综述 …… 209
第二节　八度四重对位 …… 209
一、特性 …… 209
二、写作原则 …… 210
三、实际应用 …… 210
四、严格写作的八度四重对位 …… 212
第三节　四声部倒影对位 …… 214
一、特性 …… 214
二、写作原则 …… 214
三、实际应用 …… 214
四、严格写作的四声部倒影对位 …… 215
第四节　附加平行三度的四声部复对位 …… 216
一、特性 …… 216
二、实际应用 …… 217
三、写作方法 …… 218
第十六章　四声部模仿复调 …… 219
第一节　综述 …… 219
一、四声部模仿的构成 …… 219
二、声部进入形式 …… 219
第二节　四声部局部模仿 …… 220
第三节　四声部卡农 …… 222
一、模仿条件相同的四声部卡农 …… 222
二、模仿条件不相同的卡农的选择 …… 223
三、八度四重对位转位卡农 …… 227
第四节　二重模仿与二重卡农 …… 227
一、特性 …… 227

二、二重卡农的构成 …… 228
三、二重无终卡农 …… 231
四、二重卡农模进 …… 234
第五节 四声部变形卡农 …… 235
一、扩大卡农 …… 235
二、扩大倒影卡农 …… 235
三、二重倒影卡农 …… 237
第六节 模仿与对比的自由组合形式 …… 239
一、三声部卡农与一个自由声部的结合 …… 240
二、二声部卡农与两个对比旋律的结合 …… 240
第十七章 五声部至八声部复调 …… 243
第一节 综述 …… 243
第二节 五声部复调 …… 243
一、基本原则 …… 243
二、五声部对比复调 …… 244
三、五声部复对位对比复调 …… 245
四、五声部模仿复调 …… 247
五、严格写作的五声部复调 …… 249
第三节 六声部复调 …… 250
一、基本原则 …… 250
二、六声部对比复调 …… 250
三、六声部模仿复调 …… 252
第四节 七声部复调 …… 257
一、二重卡农与三个对比旋律结合 …… 257
二、二重变形卡农与对比旋律结合 …… 258
第五节 八声部复调 …… 262
一、三重卡农加自由声部的八声部复调 …… 262
二、八声部二重卡农 …… 264
三、四部和弦陈述的二部卡农 …… 265

下卷 赋格及其他复调音乐形式

第十八章 绪 论 …… 269
第十九章 赋格的主题 …… 272
第一节 综述 …… 272
第二节 主题的结构形式 …… 272

一、一部结构 …… 273
二、二部结构 …… 276
三、三部结构 …… 278
第三节 带变音的主题 …… 279
一、转换调性的主题 …… 279
二、带装饰性变化音的主题 …… 281
第四节 隐伏二声部的主题 …… 281
第五节 中国传统调式的赋格主题 …… 283
第二十章 赋格的呈示部 …… 286
第一节 综述 …… 286
第二节 答题 …… 286
一、完全答题 …… 286
二、守调答题 …… 289
三、带变音的主题的答题 …… 293
四、中国传统调式赋格主题的答题 …… 296
第三节 对题 …… 297
一、对题与主题纵的结合关系 …… 298
二、对题与主题横的连接关系 …… 298
三、对题的结构形式 …… 298
第四节 连接句与对题的初次陈述 …… 298
一、连接句的应用 …… 298
二、连接句的结构意义 …… 303
第五节 呈示部的写作 …… 303
一、呈示部的结构 …… 303
二、二声部赋格呈示部 …… 304
三、三声部赋格呈示部 …… 310
四、四声部赋格呈示部 …… 315
五、五声部赋格呈示部 …… 327
六、中国传统调式赋格的呈示部 …… 328
第二十一章 赋格的中部 …… 338
第一节 综述 …… 338
第二节 间插段 …… 338
一、间插段的特性 …… 338
二、间插段的写作原则 …… 338
第三节 紧接段 …… 340
一、紧接段的构成 …… 340
二、紧接段的应用与写作 …… 341
第四节 持续音 …… 344

第五节 赋格主题在中部的调性发展…… 344
第六节 主题在中部的变形发展…… 345
第七节 赋格中部与呈示部的界限…… 346
一、中部开始于第一间插段 …… 346
二、呈示部结束于第一间插段 …… 347
三、呈示部与中部的界限处于间插段内部 …… 349
四、中部与呈示部运用调式调性对置划分 …… 351
第二十二章 赋格的再现部与结尾…… 353
第一节 再现部的结构特性…… 353
第二节 再现部的基本构成原则…… 353
一、再现部的调性布局及其与中部的界限 …… 353
二、再现部的结构形式及其与中部的界限 …… 357
第三节 结尾…… 363
第二十三章 赋格整体的结构形式…… 364
第一节 综述…… 364
第二节 二部形式的赋格曲…… 364
第三节 三部形式的赋格曲…… 369
第四节 回旋形式的赋格曲…… 370
第五节 赋格其他因素的整体布局…… 376
一、赋格声部数目在整体布局中的处理方法 …… 376
二、中国传统调式的赋格整体结构 …… 376
第二十四章 二重赋格…… 377
第一节 基本概念…… 377
第二节 二重赋格的结构形式…… 377
一、并列式结构的二重赋格 …… 377
二、重叠式结构的二重赋格 …… 386
三、循环间插式结构的二重赋格 …… 398
第二十五章 三重赋格…… 407
第一节 基本概念…… 407
第二节 三重赋格的结构形式…… 407
第二十六章 其他结构的赋格…… 424
第一节 四重赋格与更多主题的赋格…… 424
第二节 小赋格…… 424
第三节 赋格段…… 424
一、基本概念 …… 424
二、赋格段的应用 …… 425
三、赋格段的写作 …… 425
第二十七章 赋格的应用形式…… 427
第一节 概述…… 427

第二节 独立体裁的赋格曲…… 427
第三节 作为套曲组成乐章的赋格…… 427
一、前奏曲与赋格二乐章套曲 …… 427
二、幻想曲与赋格二乐章套曲 …… 440
三、托卡塔与赋格二乐章套曲 …… 440
四、变奏曲与赋格二乐章套曲 …… 445
五、多乐章套曲中的赋格 …… 453
第四节 作为其他曲式组成部分的赋格…… 453
一、插入其他曲式内部的赋格 …… 453
二、赋格与其他曲式的综合形式 …… 454
第二十八章 其他复调音乐形式…… 472
第一节 综述…… 472
第二节 创意曲…… 472
第三节 复调变奏曲…… 472
一、动机式固定旋律型的复调变奏曲 …… 472
二、完整音乐主题的固定旋律复调变奏曲 …… 475
第四节 圣咏前奏曲…… 480

上　　卷

复调技术理论

第一章　绪　　论

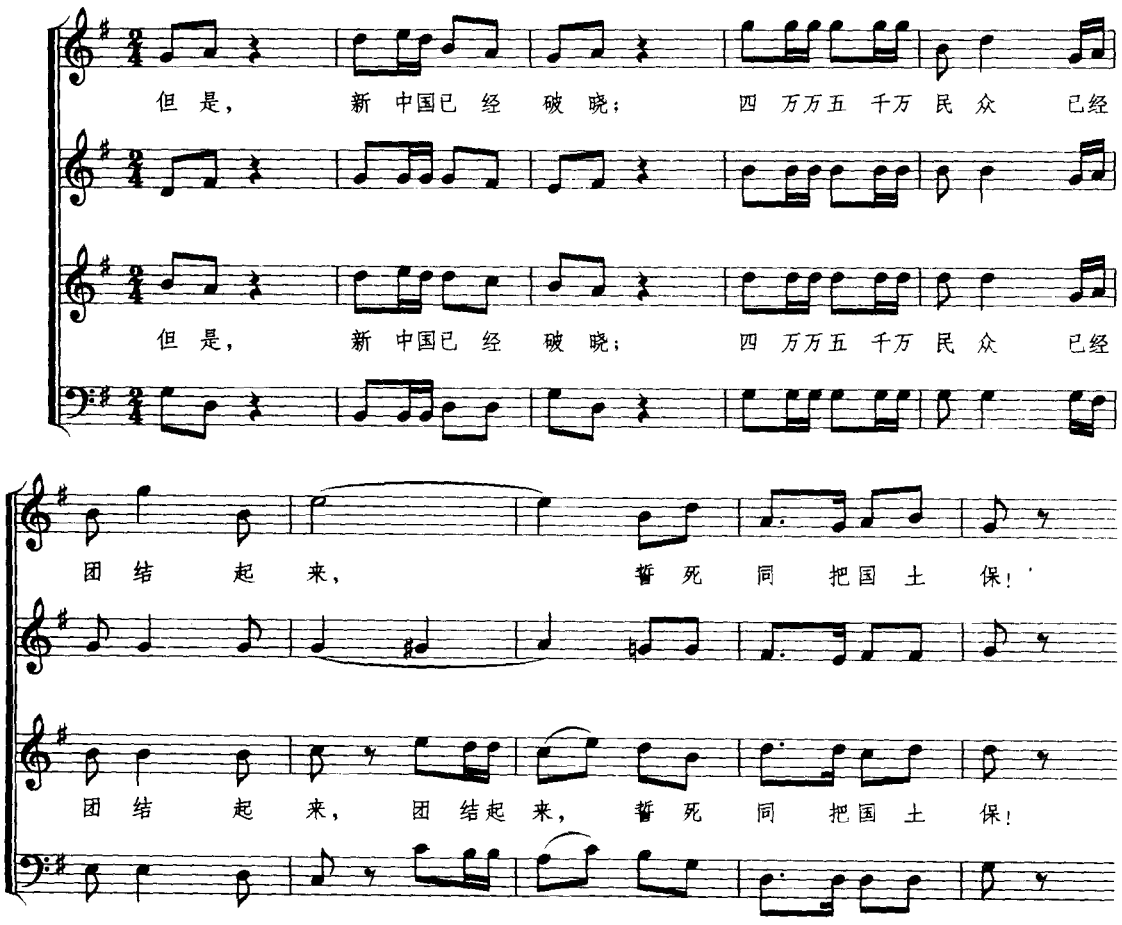
一

复调音乐是建立在横向思维基础上，将具有独立意义的多层旋律线，按照对位法则加以纵向结合而构成的多声部音乐结构。

在多声部音乐的构成方面，复调音乐是与主调音乐相对应的思维体系。主调音乐(Homophony)是建立在纵向思维基础上，将表现音乐内容的重要功能赋予主要旋律。运用和声的力度、色彩以及和弦形式变化构成的音型化织体等，陪衬、丰富主旋律以达到音乐的艺术表现目的。下例是纯主调写法的段落：

例 1

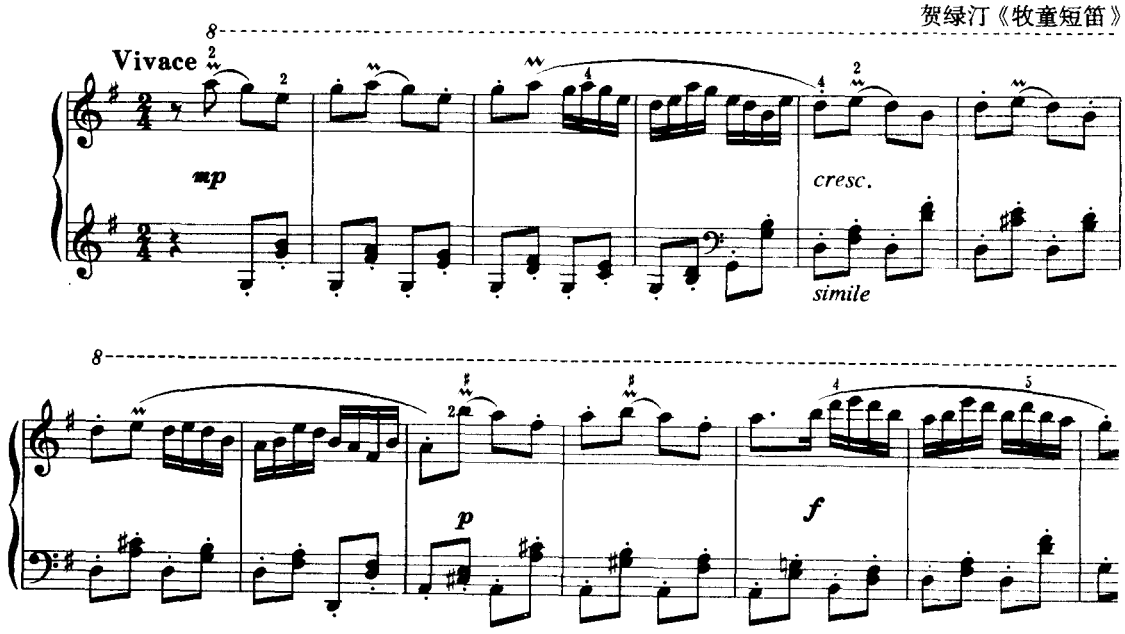
冼星海《怒吼吧！黄河》



在主调音乐中，将纵向结构的和弦写成音型化织体陪衬、烘托主要旋律，在器乐音乐中是较为普遍的用法。见下例：

例 2

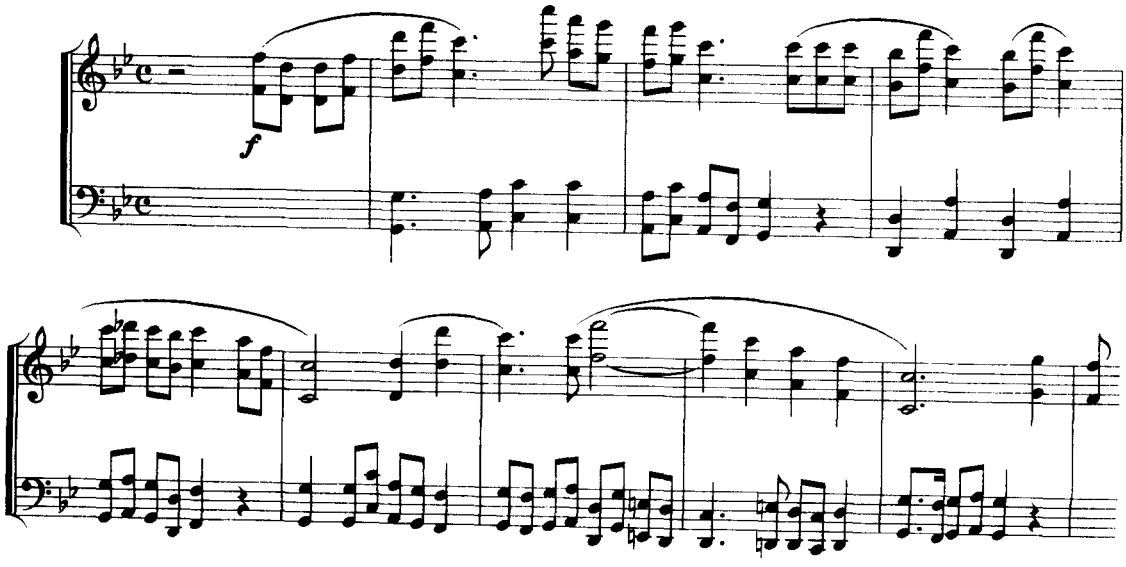
贺绿汀《牧童短笛》



复调音乐（polyphony）是将多层具有独立意义，甚至具有鲜明性格特征的旋律，按照复调结构的逻辑结合成统一的音乐整体，达到表现音乐内容、塑造音乐形象的目的。下例是纯复调写法的段落：

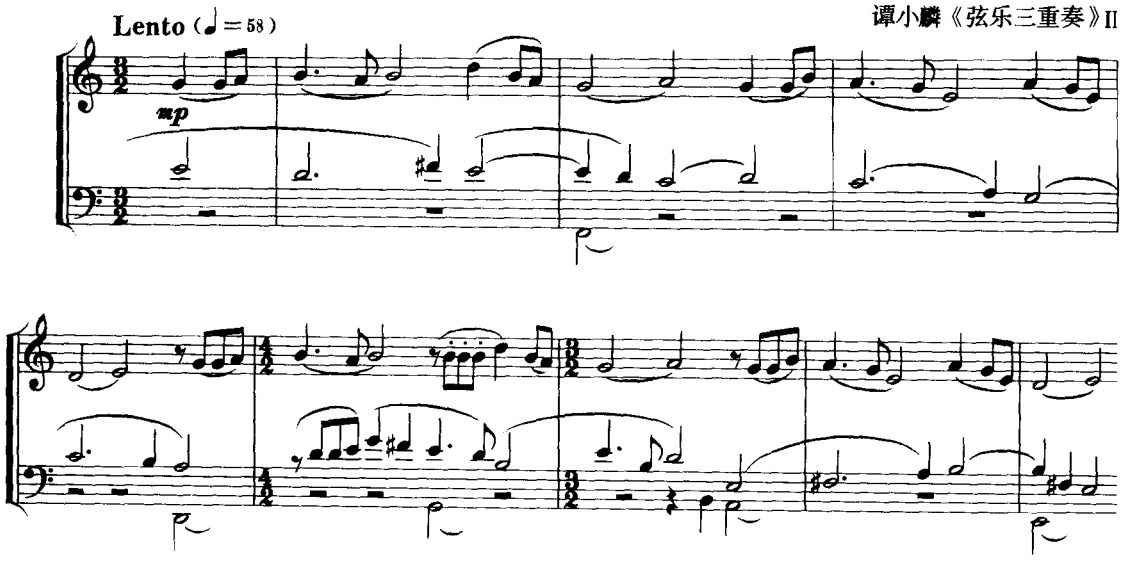
例 3

丁善德《长征交响曲》I“踏上征途”



上例中的下方旋律引用了歌曲《三大纪律八项注意》的曲调。上方旋律是第一乐章呈示部的主题。两个完整而各具特性的音乐主题以对比关系结合在一起，丰富、深化了所表现的音乐内容。

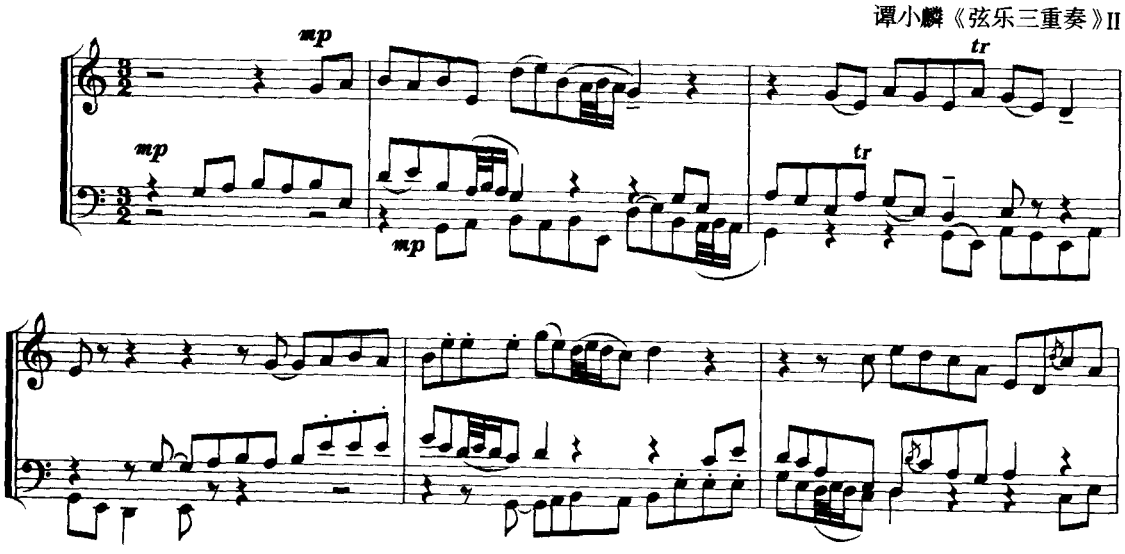
例 4



上例是该乐章的开始段，小提琴与中提琴各自奏出富有民族韵味的优美旋律，两个旋律既对比又呼应，是一段十分精美的复调结构。

下例是同一乐章的中部：

例 5



上例三个声部先后奏出的是同样的旋律，由于进入时间的不同而形成追逐关系，这就是严格的卡农式模仿复调结构。

例 6

冼星海《怒吼吧！黄河》

掀 起 你的 怒 涛， 发 出 你 的 狂 叫！

掀 起 你 的怒 涛， 发 出 你 的 狂 叫！ 向 着 全

掀 起你 的 怒 涛， 你 的 怒 涛， 发 出 你 的狂 叫！

掀 起 你 的 怒 涛， 发 出 你 的 狂 叫！

向 着 全 世 界的人 民， 发 出 战 斗的警 号！

世 界的 人 民， 发 出 战 斗的 警 号， 警 号！

向 着 全 世 界的人 民，发 出 战 斗的 警 号！

向 着全 世 界 的 人 民， 发 出 战 斗的 警 号！

例 6 是一段复调合唱，是综合运用模仿与对比两种技巧写作的。复调结构灵活，层次清晰，产生了撼人心魄的艺术表现效果。

二

西方复调音乐的形成是由 9 世纪的奥加农(organum)开始的。经历了几个世纪的发展后，在 15、16 世纪达到了复调音乐发展历程中的第一个高峰期。这一时期的代表作曲家是意大利的帕莱斯特里那(约 1525—1594)与拉索(约 1532—1594)。他们将复调技术发展到前所未有的丰富程度，创作了大量的弥撒、经文歌等宗教音乐，把无伴奏合唱形式也发展到完善的新阶段。这些合唱音乐节奏宽广、旋律流畅、平稳，并带有吟诵的性质。在多声部纵向结合中基本上是运用协和和弦，以及向近关系调的转调。在音阶材料方面，主要运用七种自然音阶调式，即所谓教会调式。并将调式功能作为支持音乐的结构骨架。

上述一切形成了 15、16 世纪复调音乐的基本风格特征。由于这一时期的复调音乐主要限于合唱领域，所以，也被称为合唱复调风格。

17世纪下半叶、18世纪上半叶西方复调音乐发展到了第二个高峰期。这时期有代表性的作曲家是德国的巴赫(1685—1750)与亨德尔(1685—1759)。复调音乐则由合唱领域扩展到器乐领域,促使器乐复调风格形成。平均律的出现,使大小调和声体系达到完善,并直接影响着复调风格的演变。在巴赫的复调音乐中不仅充满丰富而复杂多变的复调技巧,而且和声的功能结构也非常清晰、明确,转调技术随之也变得复杂起来。这些将复调与和声高度融合的复调音乐,即成为这一时期复调风格的特征之一。

三

多声部音乐教学领域中的两个相对应的概念是"对位法"与"和声学"。"对位法"是写作复调音乐的技术法则。"和声学"是写作主调音乐的技术法则。

然而,对位与和声在实际应用中却是密不可分的。复调音乐需要和声因素的支持,主调音乐需要对位因素的丰富和润饰,两者相辅相成。

复调音乐与对位法(Conterpoint)两个概念的差别是:复调音乐指包含着运用复调技术写作的各种形式、各种风格的音乐作品,甚至也包含着更为广阔的分类含义。

而对位法这个词的原文是"点对点"("音对音")的意思。是从复调音乐中归纳出来的技术法则和理论概念,是专门用于技术训练的。

完善的复调音乐教学,是培养学生的复调思维,使他们全面地掌握传统复调技术,从而运用丰富的复调技术进行写作实践。同时,还要在透彻了解理论概念的基础上,获得实际分析的能力,并达到具有举一反三和触类旁通的应用水平。

四

本教程以达到进行完善的复调音乐教学为宗旨。上卷全面而系统地阐释传统复调技术,强调运用严格对位规则进行教学。复调音乐的写作实践是在以声部叠加为教学进程的原则下,在每种声部组合,如二声部、三声部、四声部等基本技术教学告一段落时,进行相适应的复调音乐形式的讲述,在学生对所分析的典范作品达到深入领会的基础上,鼓励学生发挥想象力和艺术创造性,以便进行完整复调形式的写作,使基本复调技术练习的写作能力与运用这些技术手法发展乐思的能力结合起来。但严格规则须放宽。

下卷是赋格及其他复调音乐形式的集中教学阶段。在这一阶段中,以研究巴赫的赋格为主要内容,因为是巴赫完善了赋格的独立体裁意义。他一生创作的大量赋格曲,其结构形式之多样化、复调技巧之丰富、内涵之深广,直至二十世纪末依然是复调领域高耸的丰碑。

此外,肖斯塔科维奇的赋格也是本教程研究的重要内容。他的赋格在继承传统赋格形式的基础上,突出了时代特征与俄罗斯民族音乐语言特征。在《二十四首前奏曲与赋格》曲集中的部分赋格,还突破了大小调的范围,运用七种自然调式音阶进行写作,为赋格形式的民族化进行了更为深入的开拓。

中国作曲家在运用丰富多彩的中国传统调式,以及民间具有特性的调式创作赋格的实践中,也探索出了相适应的技术处理原则,为解决民族风格问题提供了可贵的经验。可以说,这同

样是为赋格形式的发展作出的重要贡献。读者对本教程关于这方面的内容,应予以特别的重视。

此外,对赋格的应用形式和应用范围,以及其他复调音乐形式等,都进行了具体的研究,这些都是完善的复调教学所不可缺少的内容。

五

本教程将福克斯对位体系作为教学第一阶段内容的组成部分。

福克斯(J.J.Fux 1660—1741)是奥地利音乐理论家、作曲家。他从15、16世纪的复调音乐实践中归纳出的五类对位法,至今仍具有基础性作用。因此,本教程第二章将其称作"基本对位",基本对位中的每一类,其教学目的都有明确的提示。比如,第一类对位需要达到的目的是:建立调性结构和音乐运动的方向感,以及基本对位结构中,和声音程的运用原则;声部进行技巧和旋律意识的培养等。其余四类是在第一类对位基础上,逐步引入不协和音技巧。通过后四类对位的教学,集中讲述了各种不协和音形式的构成原则和处理方法。在这个阶段,学生应该扎实地掌握所涉及到的几种不协和音形式的应用原则,达到概念清楚,运用自如的目的。因为,在五类对位教学阶段结束后,"基本对位"的观念和不协和音技巧还需贯彻到整个教学过程中。

当然,福克斯的五类对位体系,其局限性也是明显的,因为福克斯奠定的结构框架,在二声部中总是以一个没有节奏变化的全音符固定调作为基础,这就不同程度地限制了不协和音技巧的多样化应用。所以,在第三章对于五类对位中所不能出现的其他不协和音的应用形式进行了增补。而且都引用了实例加以验证。这样,可以将孤立的不协和音技术与有生命的音乐联系起来,既能引起学习者的兴趣,又可加深对不协和音技巧在实际应用中的重要意义的认识。

六

本教程采用汉语拼音字母作为对不协和音(和弦外音)的标记符号。过去是将意大利文、英文、法文、德文、拉丁文、俄文等混杂使用,常常引起混乱。现在已经具备了使用本国文字加以标记的条件,但汉字太复杂,所以,采用汉语拼音字母标记最为合理,也容易被接受。

下面将汉语拼音标记符号加以罗列:

1.经过音	J.
2.辅助音	F.
3.前面跳进的辅助音	^F
4.后面跳进的辅助音	F^
5.(延)留音	L.
6.倚　音	Y.
7.先现音	X.
8.持续音	Ch.

七

本教程的章、节是以课题性质进行划分，而不是按授课进度划分。因此，长、短比例不均衡。有的章、节很长，有的则很短。篇幅长的章、节内容多，可以作为两次或三次课的授课内容。概论性的，或篇幅短的章、节，一次课甚至半次课即可讲授完毕。总之，教学使用时，可依照课题的难易及总授课学时等情况，灵活进行划分与安排。

八

20世纪已成为永恒的历史，在这个世纪中，超越传统复调技术原则的创新成果，本教程均未涉及，这方面的内容可参看笔者《二十世纪复调音乐》(人民音乐出版社出版)一书。该书是在对20世纪有代表性流派的复调音乐实践进行研究的基础上，加以归纳总结而成。可作为传统复调音乐教学的补充内容，以便开阔学生的视野，增加新的复调知识与写作技能，达到与世界同步发展的水平。

第二章　二声部基本对位

第一节　总　论

福克斯从15、16世纪的复调音乐实践中归纳出的五类对位法则，至今仍具有建立基础的作用。因此，将其称之为“基本对位”。现将基本对位的构成特性与实践意义概述如下：

一、福克斯规范了五种类型的节奏组织，将其与全音符构成的固定调（Cantus.Firmus 简写C.F.）进行结合，形成基本对位形式。

五类对位的总体所包容的各种时值节奏对比，可适用于不同风格的复调写作。比如，将基本形态加以扩大、缩小，或重音位置变换等，即可产生新的特征。

二、以横向思维为基础，将自然音调式的旋律线加以纵向结合，由此形成音程与和弦。这些协和的音程与和弦就是基本对位结构的纵向基础。

三、强调建立明确的调性结构。固定调的起点音与终点音均为主音。固定调之上的对位声部的起点与终点也以明确调性为基本原则。这个特点具有极为重要的意义，它可以使学习者一开始就建立起音乐运动的方向感，以避免盲目性和随意性。这种建立调性结构的思维特性，对于写作较大规模的复调作品的高级调性建立，也同样具有重要意义。

四、五类对位中的后四类，为练习各种对位性不协和音（和弦外音）技巧的运用，设计了富有逻辑的空间框架。这种练习方法，可以在初学阶段为系统掌握多种不协和音的处理技巧打下牢固的基础。

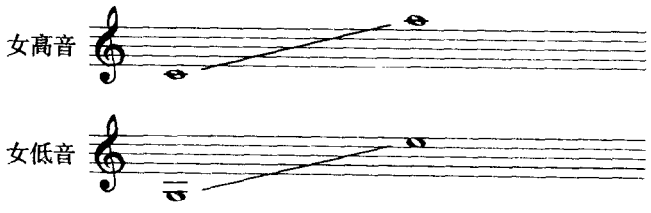
五、五类对位练习中，强调将整体旋律作为有逻辑的统一体来构思，不允许孤立地罗列纵向结合的音程或和弦。每个旋律线做到流畅、优美。还可进一步要求设计出旋律的高潮点，以及从高潮逐渐下降进行到最后主音的运动过程的层次。

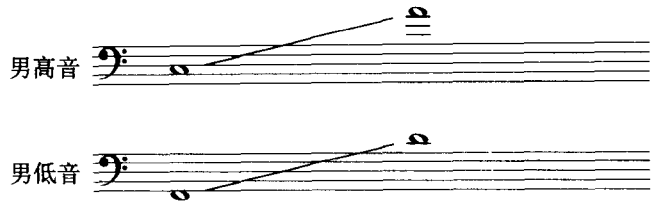
在基本对位的旋律写作中，避免模进以便加强旋律线连贯运动思维的培养。当然，这只限于在基本对位（福克斯体系）的学习阶段。

六、终止式可以是对位性的，也可以是和声功能性的。

七、基本对位练习限于男女混合四声部的音域范围，所以，使用目前通用的高、低音大谱表构成的合唱谱形式，与“和声学”教学统一起来。各声部音域如下：

例7





八、固定调是用全音符时值作成的曲调，不加改变地用于任何声部作为基础，之后，在与之结合的其他声部写作对位旋律。

第二节　第一类对位　一音对一音

第一类对位是在固定调的上方及下方，用同样时值的全音符写作对位声部，构成一音对一音的基本对位结构。

在二声部第一类对位中，两个旋律线相结合，只能创造出一系列和声音程，而不能构成完全和弦。因此，学习第一类对位需要解决的问题是，和声音程的运用、调性结构的建立、声部进行技巧和旋律流畅性的培养等。下面分别阐述：

一、和声音程

第一类对位中能够运用的音程如下：

1. 大三度、小三度及其复式音程；大六度、小六度及其复式音程，此类音程为不完全协和音程，音响坚实，是二部对位的重要音程。

2. 同度、纯五度、纯八度及其复式音程，为完全协和音程，有稳定感，是建立调性结构的主要音程。

3. 纯四度音程因其特殊的性质，使其具有双重特性。从音响角度来看，它是五度音程的转位，所以具有协和性。但因其本身存在着要求解决的倾向性而形成不稳定效果。所以，在二声部第一类对位中是坚决禁用的。

二、调性结构

在第一类对位中，建立调性结构所用的主要音程为同度、五度、八度。其应用原则是，开始的第一小节，如固定调在下方声部时，上方声部可以用同度、五度、八度音程与固定调结合。如固定调在上方声部，下方声部只能用同度、八度音程与固定调结合。最后一小节两声部应结束在主音的八度或同度音程上。

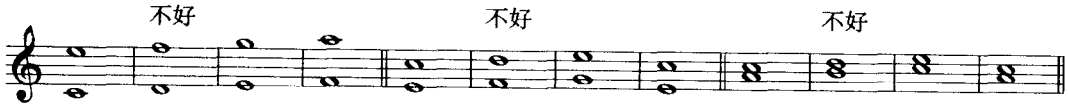
上述原则是在基本对位练习的范围内，建立调性的方法，它强调了主音的稳固作用，明确了由起点到终点运动的方向感。

三、声部进行

声部进行是对位写作的重要技术原则。在第一类对位中，声部进行是形成两声部各自独立性的重要因素。下面是声部进行的规则：

1.大三度、小三度与大六度、小六度虽是主要音程，但连续出现三次平行进行就会形成一种依附关系，从而减弱了旋律线的独立性。下面的进行要避免：

例 8



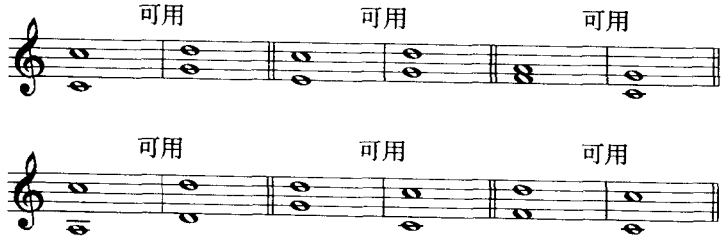
2.严格禁用平行五度与平行八度以及反向五度与反向八度进行。下面的进行坚决禁止：

例 9

3.由其他音程同向进入五度及八度时，应注意两种情况：

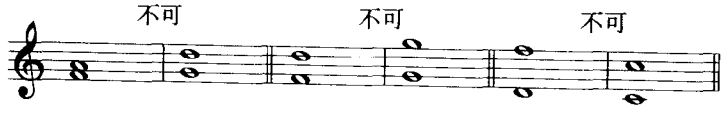
①当上声部级进下声部跳进时，可用：

例 10



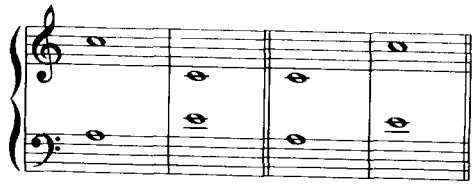
②上声部跳进下声部级进进行到五度与八度时，则禁止使用：

例 11



4.两声部避免交错与超越。如：

例 12



5.两声部之间的音程距离,要在男女混合四声部的范围内,任选两部加以组合。只要不超出人声音域即可。

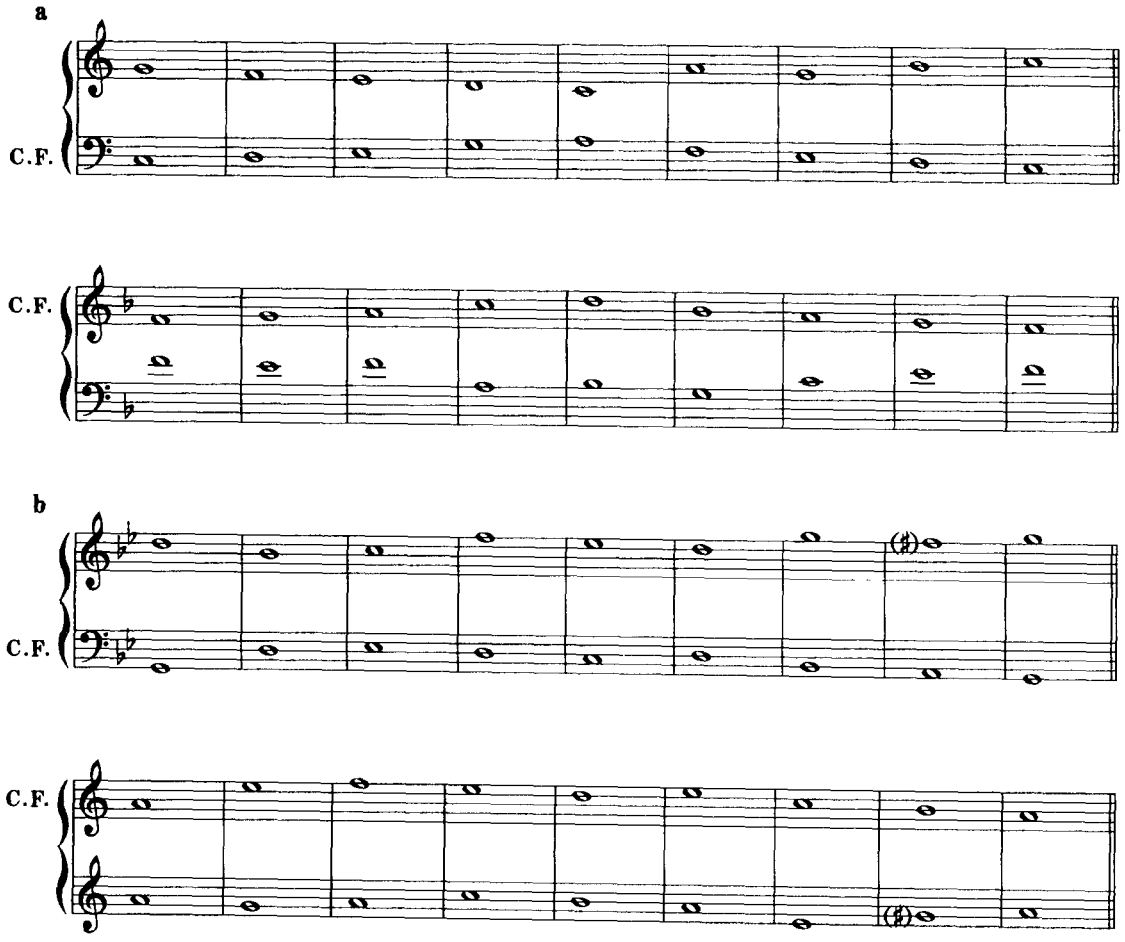
6.同度音程在结构内部禁止使用。因为同度会使二声部结构造成中断的效果。

四、对位声部避免同音反复及连续模进

为使旋律线流畅,对位声部应以级进为基础。而具有和声力的五度、四度、大小三度、大小六度等旋律音程的跳进都是不可缺少的。但大七度、九度及增四度、减五度音程作旋律性跳进则应避免。

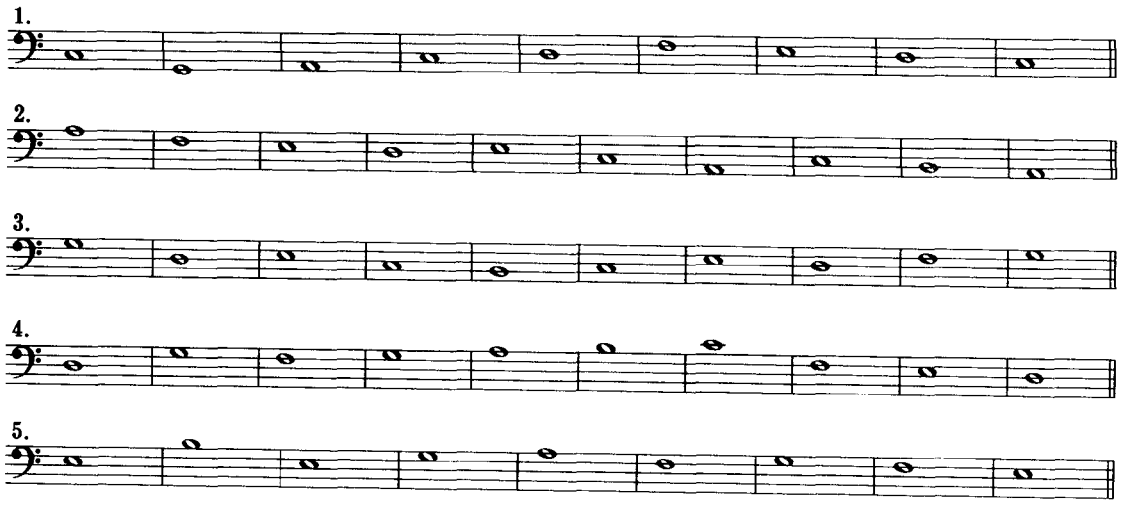
大跳音程之前之后,应以相反方向的级进进行为佳。这样可以形成委婉曲折的旋律进行。下面是二声部第一类对位例题:

例 13



练　习

下面是为基本对位练习选择的五种自然调式的固定调。可以根据声部要求，移至适当高度的调性上。每个固定调可做四至六个习题，即：将固定调分别置于上声部及下声部，各做两个或三个不同的对位旋律。固定调如下：



第三节　第二类对位　二音对一音

第二类对位是在全音符的固定调之上及固定调之下，用二个二分音符对一个全音符写作对位旋律。

第二类对位是第一类对位初步扩展的结果。所以，每小节强拍（第一个二分音符）上的对位结合原则（和声音程、声部进行）与第一类对位完全相同。即，不能在相邻小节的强拍连续出现八度音程与五度音程。现将第二类对位的构成及技术原则分述如下：

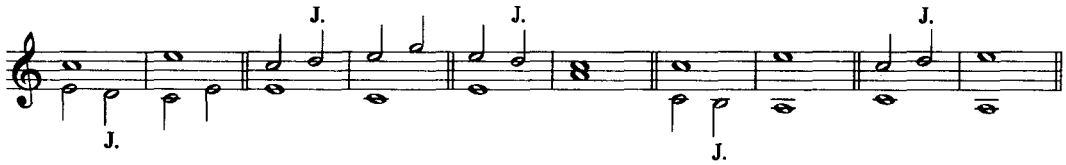
一、基本构成

对位声部无论是在固定调之上，还是之下，第一小节首先用一个二分休止符，将两声部的进入时间错开。休止符之后的弱拍上第一音与第一类对位的第一音相同，即：固定调在下方时，对位声部可用主音上的同度、八度或五度开始。固定调在上方时，只能用主音的同度或八度开始。

二、第二个二分音符的音程性质

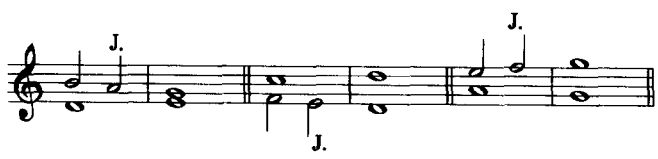
1.不协和的经过音。这是指在两个协和音之间加进的级进进行的不协和音，标记为“J.”。这是最富有对位特性的不协和音之一。见下面图式：

例 14



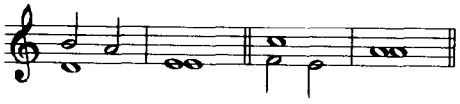
2. 协和的经过音。这是指在两个协和音之间加进的级进进行的音，与固定调仍为协和音程的经过音。如下面图式：

例 15



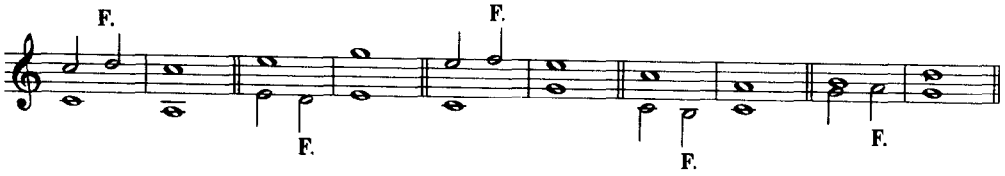
之所以将其看作是协和经过音用于结构内部，是因为五类对位的基本原则，是在一个小节内不改换和弦。所以，弱拍上由级进引入的协和音程，必须当做经过音处理，由此形成前后级进的协和经过音。如果是用在终止前一小节，则可看作是改换和弦的终止式，因此第二个协和的二分音符可以跳进到结束的主音。如下面图式：

例 16



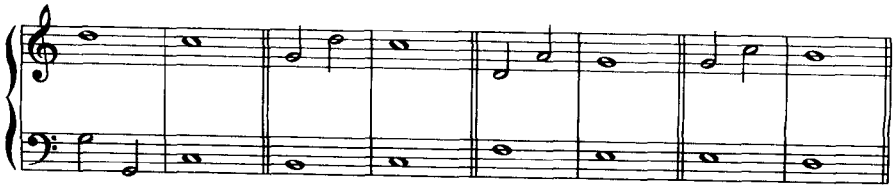
3. 级进辅助音。这是指在对位声部中的相邻小节的强拍为共同音时，弱拍上加入的上方大二度或小二度，下方大二度或小二度的不协和音，用以对协和音程进行装饰。标记为“F.”。见下面图式：

例 17



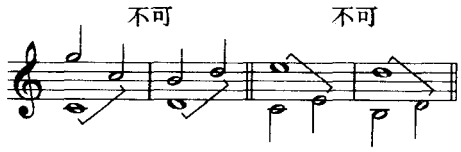
4. 跳进的协和音转换。在第二类对位中处在小节强拍上的协和音用跳进进入另一协和音，如同同和弦音转换。这种进行的功能意义是改进声部进行，改变旋律的音域，取得旋律变化。如下面图式：

例 18



如果相邻小节第二个二分音符形成八度音程，也必须禁止。如：

例 19

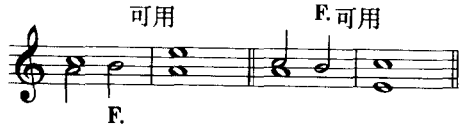


三、二度音程的处理

由二度进入同度的经过音，必须禁用。当然，第二类对位中 2—1 的经过音不可能出现，但，这项规则却必须记住。

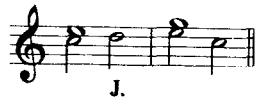
用作辅助音由二度离开是可以的。如：

例 20



用作经过音时，由二度同向进入三度效果不好，但并非不可。如：

例 21

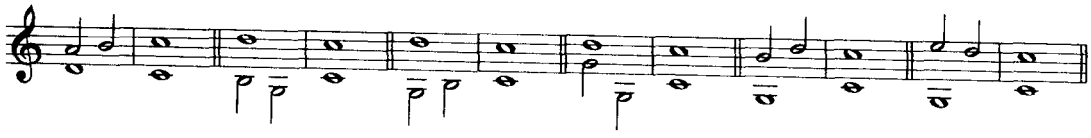


四、终止式

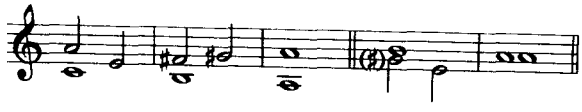
第二类对位中，终止前一小节的两个二分音符必须都是协和音。其功能意义可概括为两种：一是用两个和弦音级进或跳进到达结束的主音。二是同和弦转换。绝对不能用不协和音进入结束的主音。下面罗列的五种调式的终止式都是可用的：

例 22

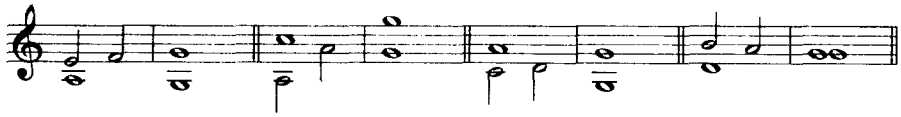
大调



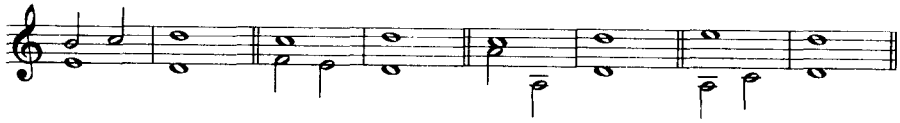
小调



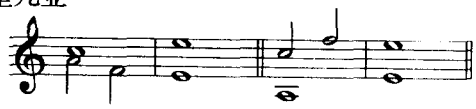
混合利地亚



多利亚



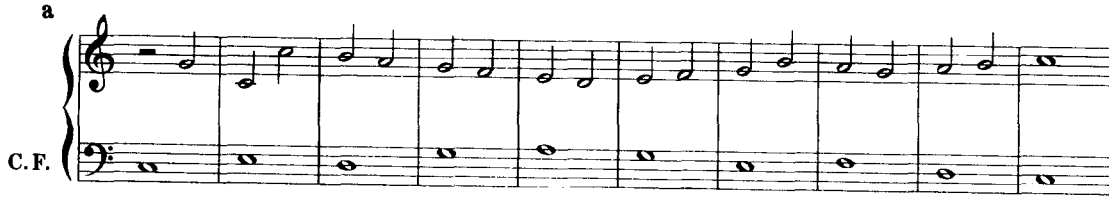
弗里几亚

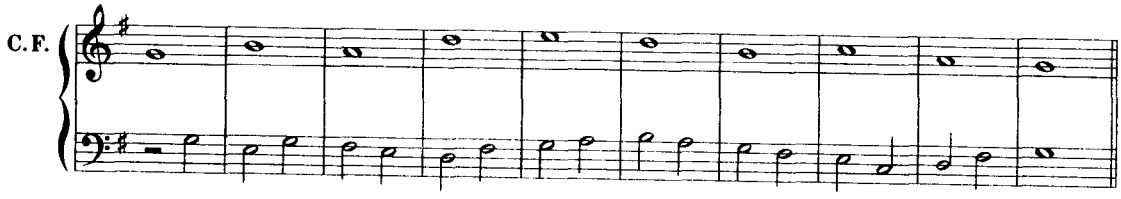


下面是二声部第二类对位例题：

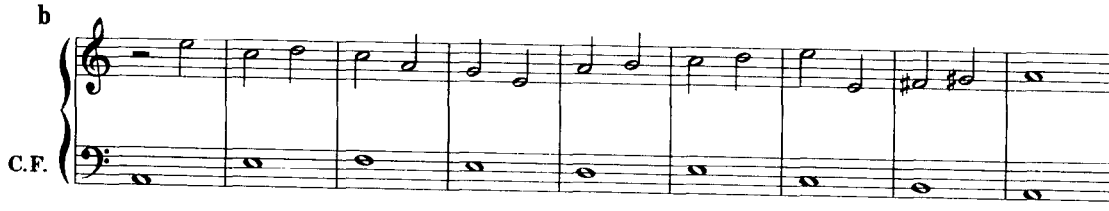
例 23

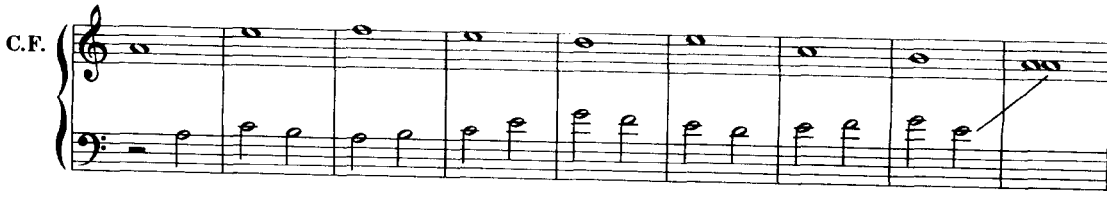
a





b





练　习

运用第二节练习中的五个固定调，按第二类对位原则，将固定调分别置于上声部及下声部，各做两个不同的对位旋律。

第四节　第三类对位　四音对一音

第三类对位是在固定调之上及固定调之下，用四个四分音符对一个全音符写作对位旋律。第三类对位实际上是第二类对位的进一步扩展和丰富。第三类对位中，运用不协和音以及协和音转换的处理原则与第二类基本相同，但又有其自身的特点，因为这里是四个音对一个音，因此，具备了增加新的不协和音的可能性。现将第三类对位的基本构成及技术原则分述如下：

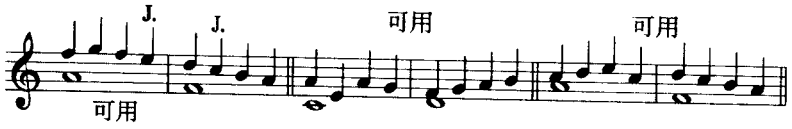
一、基本构成

1.每小节用四个四分音符与一个全音符相结合。

2.开头第一小节的对位旋律，要用一个四分休止符，将进入的时间与固定调错开。休止符之后的第一个四分音符与第一类、第二类对位建立调性结构的原则相同，即：固定调在下方时，对位声部可用主音上的同度、八度或五度开始。固定调在上方时，只能用主音的同度或八度开始。

3.第三类对位中，每小节的第一个四分音符必须是协和音，相邻小节的第一个音不得出现平行五度及平行八度，由此显示其基本对位结构的正确性。其他位置上的八度音程要隔开四个四分音符方可用。平行五度规则比平行八度略宽一些。如两个五度均为弱拍经过音，只隔一个四分音符即可使用。如两个五度是出现在强拍与次强拍上则要避免。如其中之一是弱拍，另一是次强拍相隔两个四分音符便可使用。下面用图式列出平行五度的几种情况：

例 24



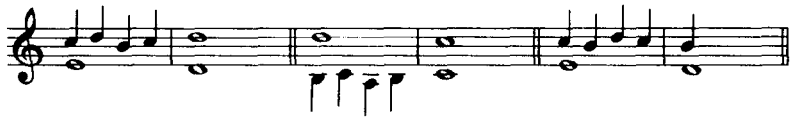
以上图式只表明第三类对位的应用原则。在实际创作中则要根据音乐的节奏特性灵活处理。

二、不协和音及协和音转换的处理原则

第二类对位中阐述的不协和音处理原则，在第三类对位中同样适用。此外，在第三类对位中又增加了新的不协和音技巧。下面分别加以阐述：

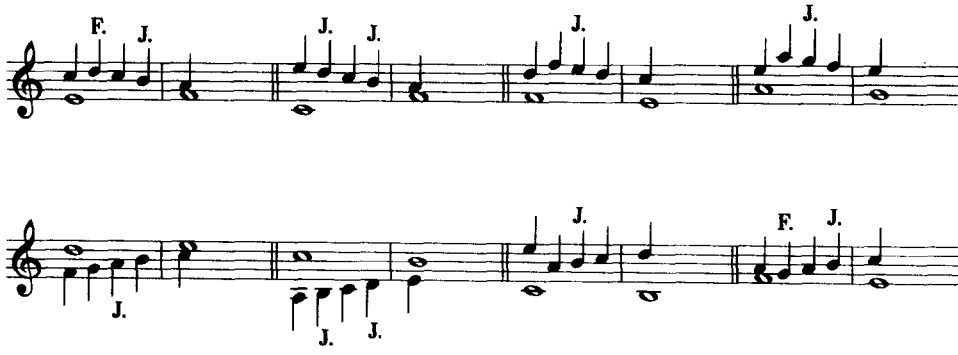
1.上下环绕的双辅助音。这是第三类对位新增加的不协和音技巧。这种环绕的双辅助音只可用在一个小节的内部，对一个音进行装饰。见下面图式：

例 25



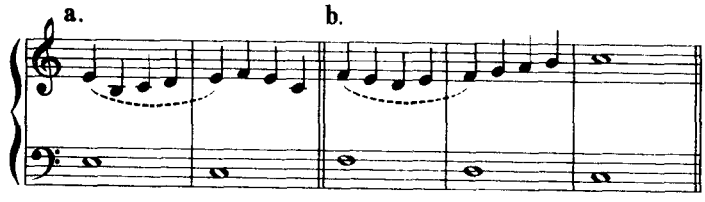
2.每小节第一音必须是协和音。其余三个四分音符中的任何一个均可用不协和音。见下面图式所示：

例 26



3.相邻小节第一拍，只可连续出现一次相同的音。如运用过多会造成运动的停滞感。下面的用法是可以的：

例 27

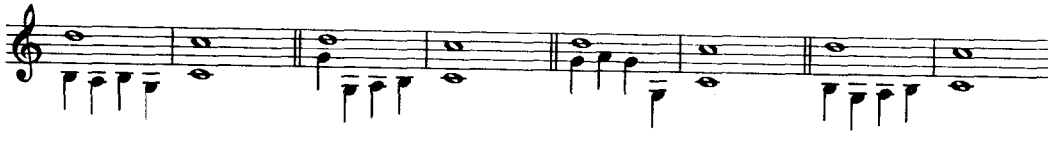


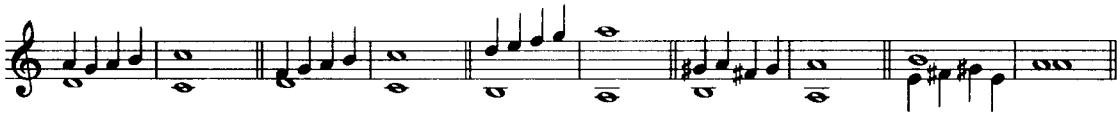
4.同一小节内的跳进协和音转换，可出现在任何两个四分音符之间。

三、终止式

第三类对位的终止式与第二类相同。虽然增加了新的样式，但基本对位结构原则是不变的。因此，必须严格遵循这样一条规则，即：绝不允许由不协和音进入结束的主音。也就是说，倒数第二小节的最后一个四分音符与固定调必须是协和音程。下面罗列的终止式是可用的：

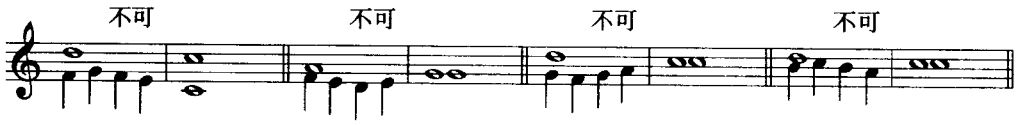
例 28

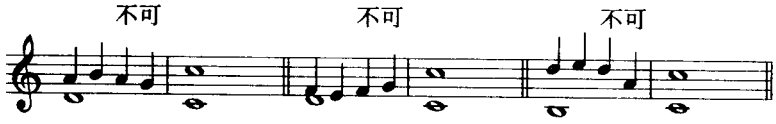




以不协和音进入结束主音的终止式必须禁用。下面图式都是不可以的：

例 29

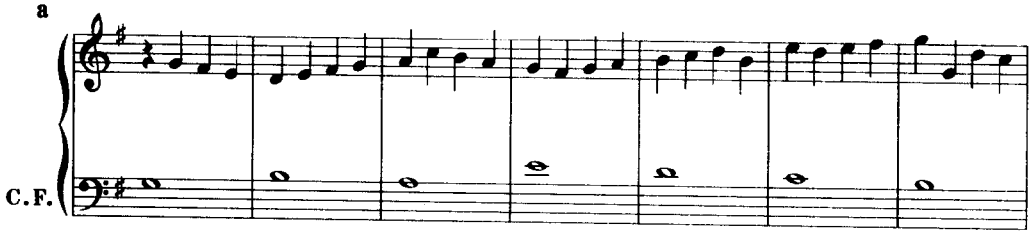


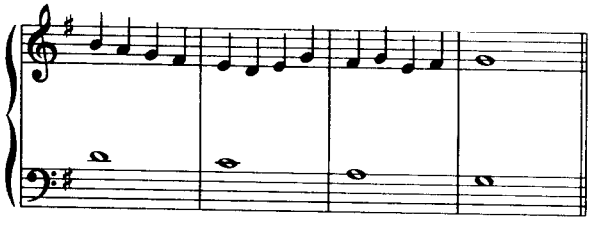


下面是二声部第三类对位例题：

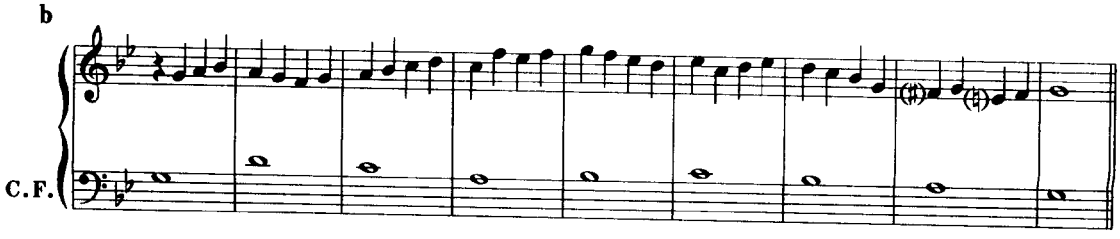
例 30

a





b



练　习

运用第二节练习中的五个固定调，按第三类对位原则将固定调分别置于上声部及下声部，各做两个不同的对位旋律。

第五节　第四类对位　切分音对全音符

第四类对位是在固定调之上及固定调之下，用二分音符的切分音，对一个全音符写作对位旋律。

第四类对位出现了不同于第二、三类对位中的不协和音现象。第二、三类对位中的不协和音决不可能出现在小节的第一拍上，而第四类对位却有了这种可能性。所以，第四类对位的基本特征是两声部的重音交错，并由此形成的极富特性的对位效果。下面对第四类对位的构成及技术处理原则分别加以阐述：

一、基本构成

第 1 小节对位声部无论是在固定调之上还是之下，都要以一个二分休止符开始。休止符后的第一音如在固定调之上，可用主音的同度、五度或八度。如在固定调之下，则只能用主音的同度或八度。此项原则与前三类相同。

每小节的第二个二分音符必须是协和音，并且要用连线将其延续到下一小节的强拍位置，由此而形成对位声部强拍无强音的节奏特征。在一个固定调上做此类练习，如遇到不能解决的困难时，可中断一次切分音。最后必须结束于主音。

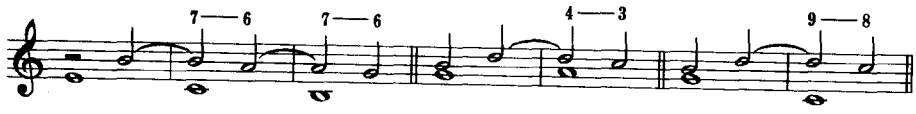
二、切分音的性质

第四类对位的切分音是由两种性质的音构成的：

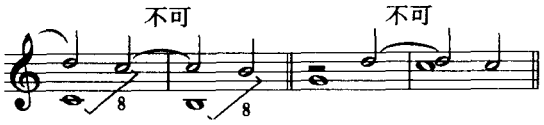
1. 延留音。是由前一小节的协和音延续到下一小节的强拍，与固定调构成了不协和音程关系的音。这种延留音必须下行级进解决。上方的延留音与解决音之间的音程是压缩的，如：7—6，4—3，9—8 及 11—10。而 2—1 的上方延留音则是禁用的。下方延留音与解决音之间的音程是扩张的，如：2—3，4—5，9—10。而 7—8 的下方延留音一般也是禁用的。下面用图式加以表明：

例 31

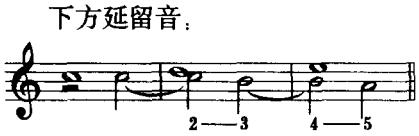
上方延留音：



9—8 的延留音不能连续使用，否则会出现平行八度的错误声部进行。2—1 的留音是绝对禁用的：



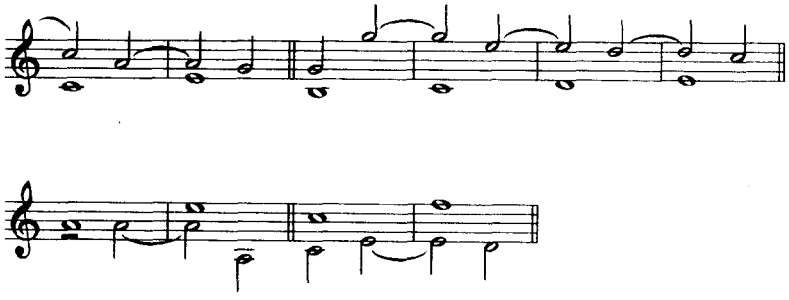
例 32



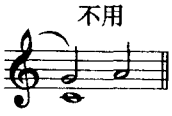
7—8 的下方延留音一般情况也要禁用：

2. 协和切分音。是指前一小节延留到后一小节的音，与固定调构成的是协和音程。这种情况，可用两种方法处理，一是跳进到第二个协和音程上，与第二、三类中的协和音转换原则相同。如下面图式所示：

例 33



另一种是上方的五度协和音可以跳进到另一协和音，但不可上行级进到六度音程上，如下图所示：

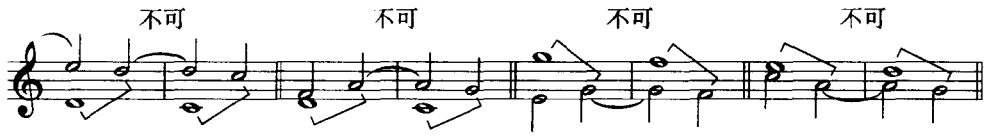


上图这种 5—6 的进行，被看作是上行解决的延留音，或改换和弦。当然，这种情况离开五类对位后是完全可用的。

三、声部进行与终止式

第四类对位的声部进行应注意的是，每小节第二个二分音符之间绝不可出现连续八度与连续五度的错误进行。因为这种进行是实际上的平行八度与平行五度。见下面图式所示：

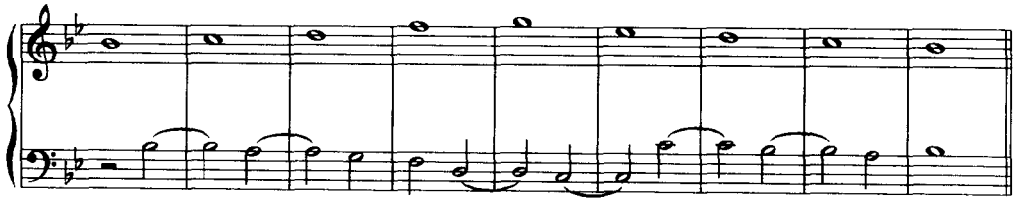
例 34



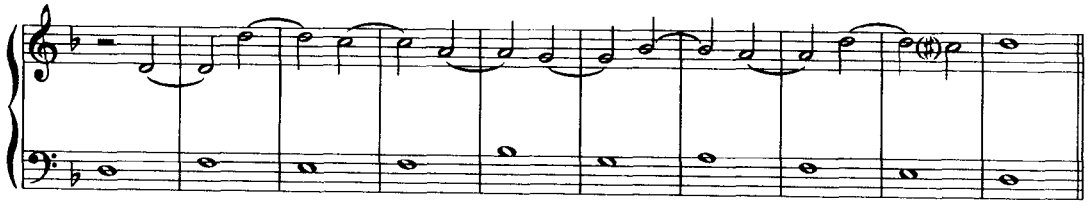
第四类对位的终止式与第二、三类同，不再重述。下面是二声部第四类对位例题：

例 35

a



b



练　　习

运用第二节练习中的五个固定调，按第四类对位原则将其分别置于上声部及下声部，各做两个不同的对位旋律。如遇到不可解决的困难时，切分节奏可以中断一次。

第六节　第五类对位　混合节奏对全音符

第五类对位是二声部对位前四类节奏的综合运用。但不是以小节为单位的拼接混合，而是在保留前四类对位的基本原则的基础上，进行丰富与变化的混合。从而使对位声部的旋律具有了连贯性和整体感。下面分别进行阐述：

一、基本构成

1.在全音符的固定调之上及固定调之下，运用混合节奏写作对位声部。

2.第一小节可以从第二、三、四类的开头写法中选择一种。也可以用混合形式。

3.建立调性的原则与前四类同，即固定调在下方时，对位声部可用主音上的同度、五度或八度开始。固定调在上方时，对位声部只能用主音的同度或八度开始。最后均结束于主音。

4.第一类的全音符对全音符只能用在结束的最后一小节，开始与中间都不能用。

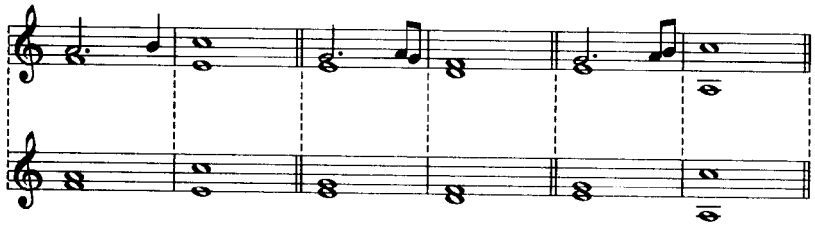
二、新因素与变化形式

1.第五类对位增加的新因素是八分音符的节奏型。八分音符作为级进的经过音或辅助音用于弱拍位置，每小节的第一拍与第三拍则不用八分音符。而且，一小节内只可出现一次。

2.经过变化的节奏形式。将前四类对位中的节奏形式，经过变化而产生出的新形式，可以看作是原始形态的变形。现将这些变形的来源与处理方法分别加以阐述：

①全音符的变化形式。第五类对位中，虽不能将全音符对全音符直接用于结构内部，但却可以将全音符变化为二分附点音符加一个四分音符或两个八分音符，而运用于结构内部。见下面图式：

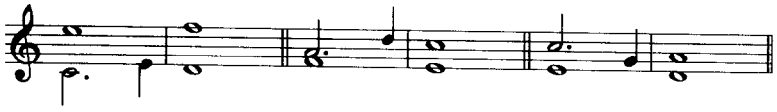
例 36



上面图式的下一行是第一类对位的基本形式，上一行即是其变化形式。从中可以看出，无论是两个八分音符还是一个四分音符，它们都是用级进进行而出现在弱拍上。

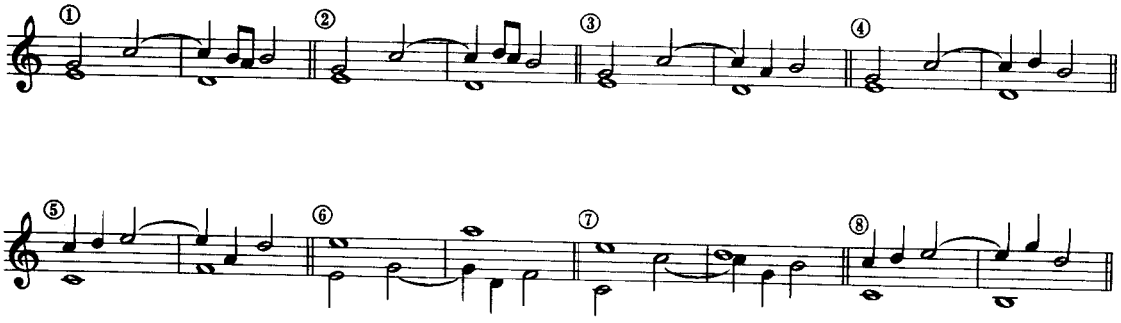
如果四分音符与固定调是协和音程，也可用跳进构成协和音转换。如下面图式：

例 37



②切分节奏的变化形式。第四类对位是由单一形式的二分音符的连续切分构成。第五类对位中除运用这种基本形式外，还可运用其变化形式。这些变化形式，是在保持第四类对位延留音下行解决等基本原则基础上，将外部表现样式加以丰富，增强对位效果。变化的方法主要表现在延留音的解决不是那么直接和单一了，它可以经过装饰因素而使其多样化。这些多样化的形式又没有脱离延留音的解决音，须在第二个二分音符（第三个四分音符）的节拍位置这个基本条件。见下面图式所示：

例 38

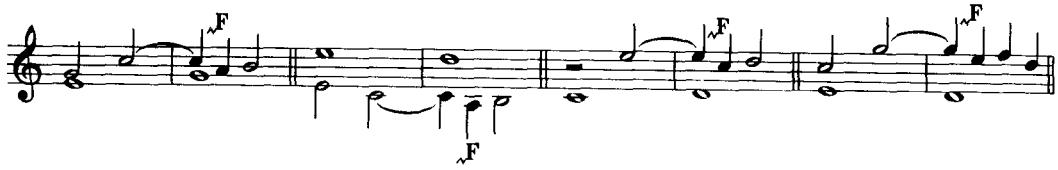


从上面罗列的各种装饰解决的延留音图式中可以看出：它们的变化点表现在延留过程的缩短或复杂化。而在其预备与解决阶段则仍保持着第四类对位的基本特征。也就是说，尽管经过曲折的变化，而延留音的解决仍然是下行二度进行到应有的解决音上，并且这些解决音均出现在第二个二分音符的位置上。如：上例(例 38)①是解决音内部加入装饰。②是延留音在延留过程中加入装饰。③④是用一方跳进一方级进的跳进辅助音加以装饰的。⑤⑥⑦⑧加入的装饰音前后都是跳进的，这是运用协和音转换原则而形成的变化形式，也就是说，装饰音和解决音都与固定调构成协和音程，所以才能够前后均作跳进。

总之，上面八种图式都是正确的。此外，第五类对位中，还可以运用与固定调构成不协和关系的跳进辅助音进行装饰。这种跳进辅助音必须是由一方跳进，一方级进的形式出现，决不可前后都跳进。

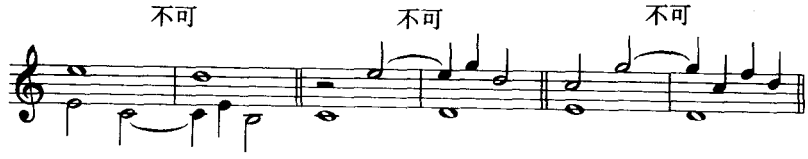
下面图式是正确的跳进辅助音：

例 39



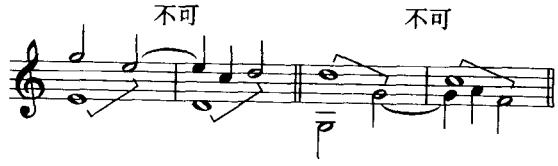
下面图式是错误的装饰解决：

例 40



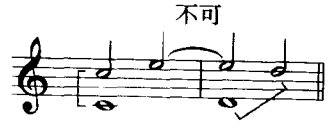
3.声部进行。运用装饰解决延留音时，装饰音是不能掩盖延留音的预备与解决之间形成的平行五度与平行八度的错误进行的。见下面图式所示：

例 41



在延留音预备音的同一小节的强拍出现八度，延留音又解决到八度时，这种情况也必须禁止。见下面图式：

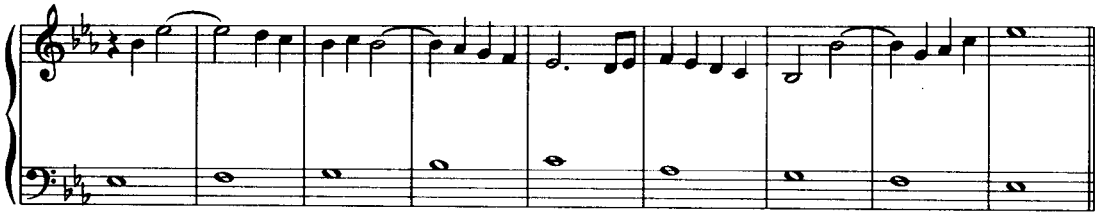
例 42



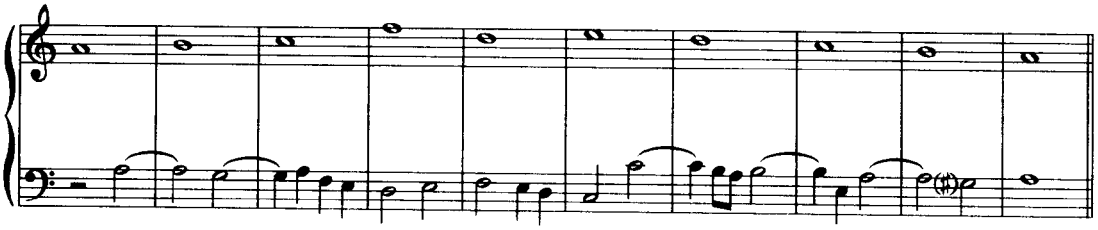
下面是二声部第五类对位例题：

例 43

a



b



练　习

运用第二节练习中的五个固定调，按第五类对位原则将其分别置于上声部及下声部，各做两个不同的对位旋律。

第三章　二声部单对位对比复调

第一节　基本概念

本章出现了两个概念，一是单对位，二是对比复调。下面分别阐述。

一、单对位的概念

复调结构中相结合的两个旋律只有一种基本形式，而不能再按照合理的对位原则进行变化结合的，即称为单对位。单对位是属于技术法则范畴的概念。前一章讲述的福克斯体系五类对位法，均属单对位性质。因为固定调虽然不断变换声部位置，然而，对位旋律也是随之而变换、更新的。所以，对位结合的关系依然是简单的。

与单对位相对应的概念是复对位，这将是下一章讲述的内容。

二、对比复调的概念

复调结构中的每个声部，都是具有某种程度个性化特征的独立旋律，它们以对位原则结合在一起形成的复调结构，即称为对比复调。

与对比复调相对应的概念是模仿复调，这将是以后讲述的内容。

上述两个概念综合起来，就是运用单对位技术写作的对比二声部复调。

第二节　新增加的不协和音形式

前一章讲述的二声部基本对位的各项原则，如音程结合、不协和音技巧、声部进行、调性建立等，正是为复调音乐写作奠定的坚实基础。这些基本技术原则，在整个学习阶段不仅要全面了解，而且还要达到逐步加深并熟练掌握的程度。

但是，由于基本对位教学是在福克斯奠定的结构框架中进行的，也就是说，二声部中有一个是没有节奏变化的全音符固定调，这就不同程度地限制了不协和音技巧多样化应用的空间。所以，为了适应复调音乐写作的需要，一方面须增加新的、未曾讲过的不协和音技巧。另方面还要将已掌握的基本技术，在实际应用上增加灵活处理的方法。下面分别加以讲述。

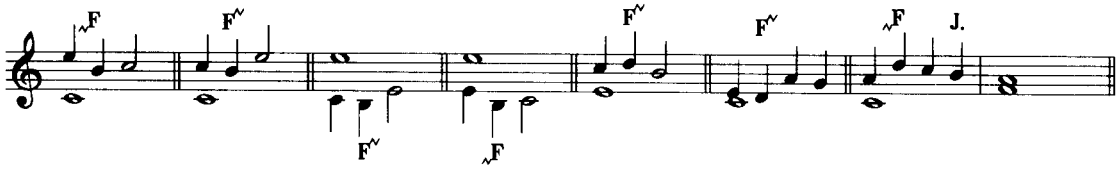
一、跳进辅助音

跳进辅助音是由跳进引入或由跳进离开的辅助音。它必须有一方作级进进行，如果是跳进

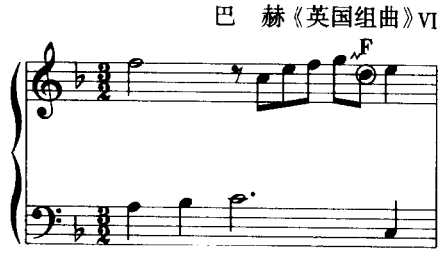
引入就要级进离开。如果是跳进离开就要级进进行引入。切不可前后都跳进形成悬空的现象。

前一章第五类对位中曾提到用于延留音装饰解决的跳进辅助音，但未进行全面研究。所以，有必要再作具体而全面的讲述。下面先用图式构成，再用实例论证。

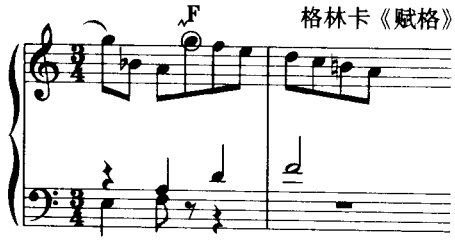
例 44



例 45



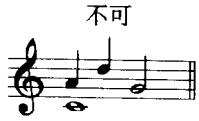
例 46



上例中的跳进辅助音 G，是由经过音转移音域而构成。

如果不协和音前后均为跳进，则必须禁用。见下面图式：

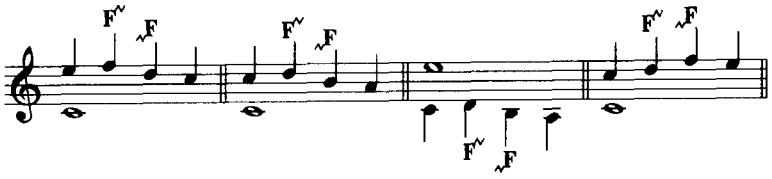
例 47



二、连用的跳进辅助音

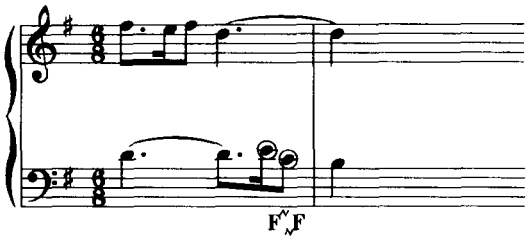
跳进辅助音也可以连续出现两个。比如第一个是由级进引入，但没有跳进解决到协和音程上，而是跳进到另一个不协和音上。于是形成了两个不协和音的连用。这第二个不协和音是由跳进引入，所以必须级进解决到协和音上。见下面图式：

例 48



例 49

巴　赫《哥德堡变奏曲》

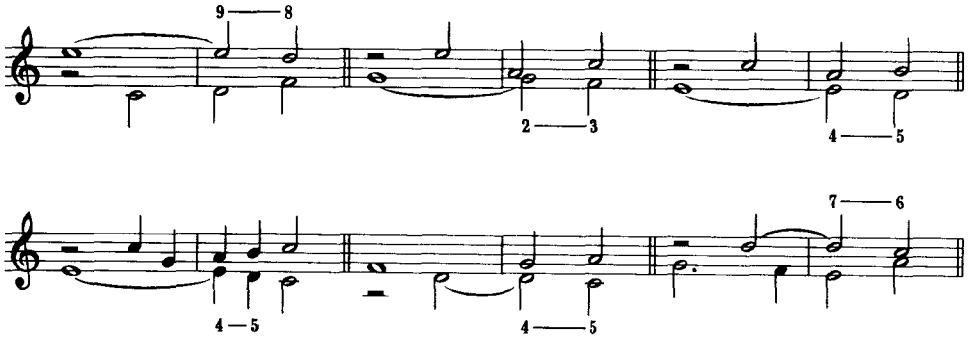


连用的跳进辅助音与上下环绕的双辅助音的构成规律基本相同，只是第二个跳进辅助音没有返回到原来的协和音上，而是同向进入另一协和音。

三、非延留音声部的旋律性运动

二声部对位中，其中一个声部运用延留音，另一声部就被称作自由声部，也就是非延留音声部。在延留音的延留阶段或解决阶段，可以按照旋律发展的需要，加进合理的协和音或不协和音，形成非延留音声部的旋律性运动。这是构成二声部对比复调的重要技巧，这种技巧在实际创作中还常常与延留音装饰解决结合起来应用。下面先用图式加以表明，再结合以实例。

例 50

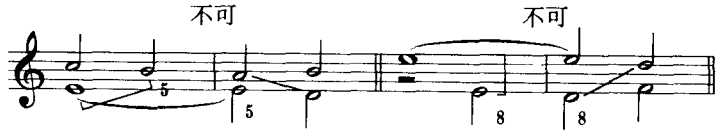


上面图式中标示的数字是指明这些延留音的基本构成形式。

运用非延留音声部的旋律性运动，应注意两个新出现的技术问题。一是基本对位结构必须正确。上面图式分别为 9—8，2—3，4—5，7—6 的延留音结构形式，它们都是正确的。二是非延留

音声部加入的音，必须是符合对位原则的，应与解决音形成合理的音程。非延留音声部加入的音不能掩盖平行五度与平行八度的错误声部进行。下面图式显示的是错误的进行：

例 51

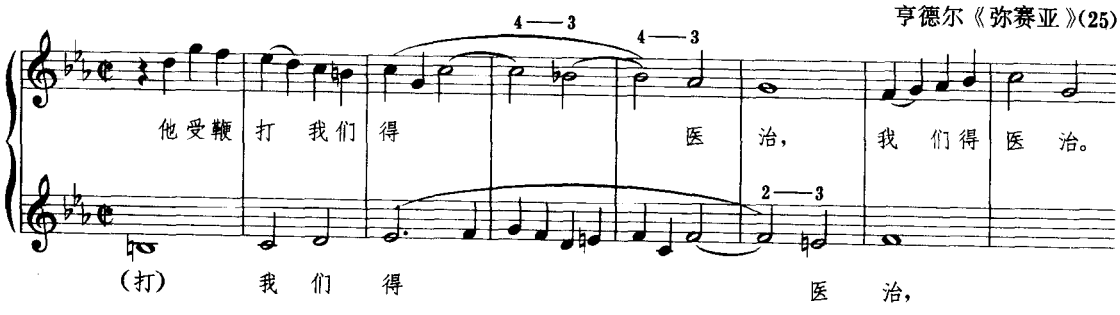


上面第一个图式是由五度作预备又解决到五度音程的错误延留音形式。这种错误并不能因非延留音声部加入的 B 音形成的表面六度结合而掩盖。第二个图式的预备与解决均为八度，这种错误更为严重。

上面讲述的是延留音声部与非延留音声部的旋律结合问题，至于由协和音构成的切分节奏，则不属此范畴，因为不存在解决问题，所以，旋律进行是不受限制的，可以自由灵活地处理。下面是运用非延留音声部的旋律性运动，并与延留音装饰解决结合应用的实例：

例 52

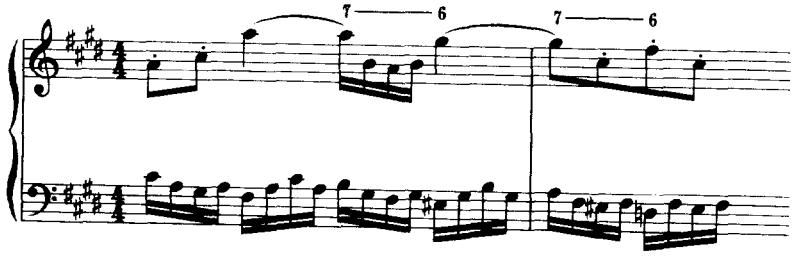
亨德尔《弥赛亚》(25)



上例出现两次 4—3 的延留音，均由非延留音声部的旋律发展而使解决的三度音程未直接出现。但基本对位却依然是四度解决到三度的延留音形式。

例 53

巴赫《小型序曲》No.5



上例两次 7—6 的延留音的延留过程中，非延留音声部的旋律运动非常活跃，其中运用了协和音转换及辅助音，并与延留音装饰解决结合在一起，形成了十分华丽的对位效果。然而，这一切都是在 7—6 延留音基本对位基础上发展出来的。

四、倚　音

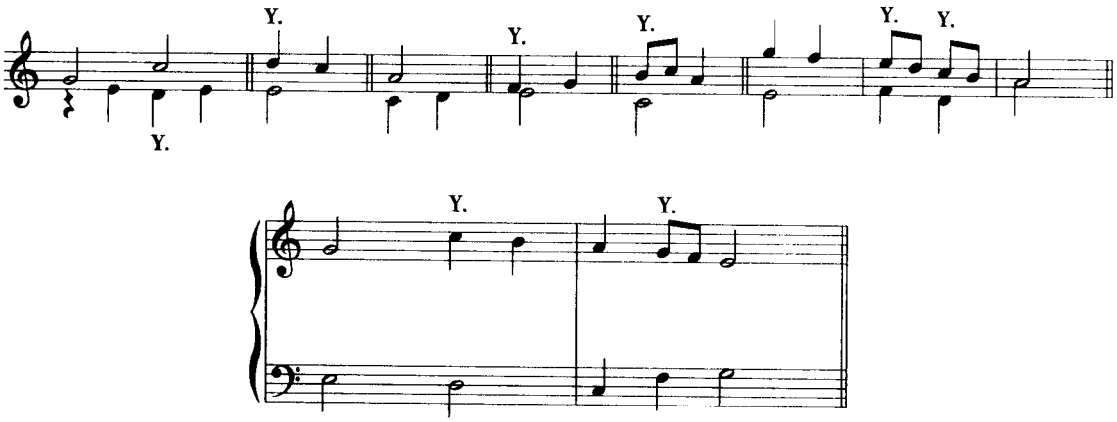
倚音是出现在强拍或拍中强部位，并与和弦音同时发音的不协和音。由于与和弦音相撞击而产生了强烈的音响效果，所以也称为强外音。

倚音是以强经过音、强辅助音及强跳进辅助音或没有预备的延留音等形态出现的。形成的基本条件是：倚音闯入到和弦音的位置，将和弦音向后推移，造成丰富的音响效果。下面将倚音的构成原则及实际应用情况加以具体阐述。

1. 倚音的引入与解决

倚音的引入可以级进，也可以跳进。倚音的解决用级进的情况比较多，如果引入是级进，也可以用跳进解决。总之，有一方为级进即可。倚音的时值一般较短。见下面图式：

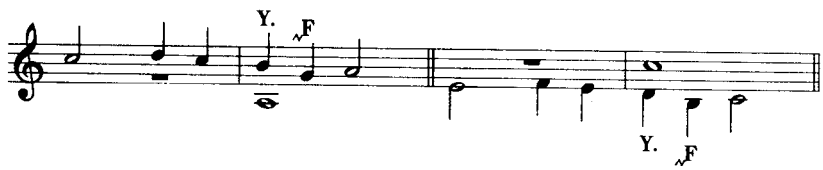
例 54



2. 倚音与跳进辅助音连用

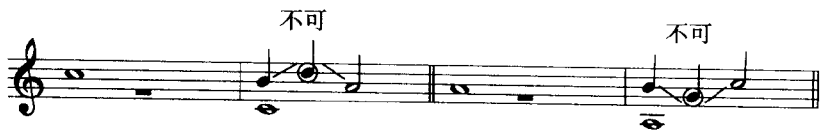
两个连续出现的不协和音中，有一个是直接与和弦音相撞的倚音，另一个不直接与和弦音相撞而是以跳进辅助音的形式出现，从而构成了倚音与跳进辅助音的连用形式。见下面图式：

例 55



值得注意的是，不协和音必须有一方是级进，决不可出现前后悬空的现象，如下面图式：

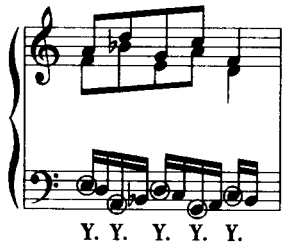
例 56



下面是运用倚音的实例：

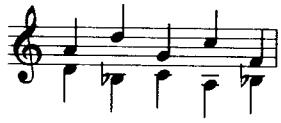
例 57

莫扎特《C大调赋格》



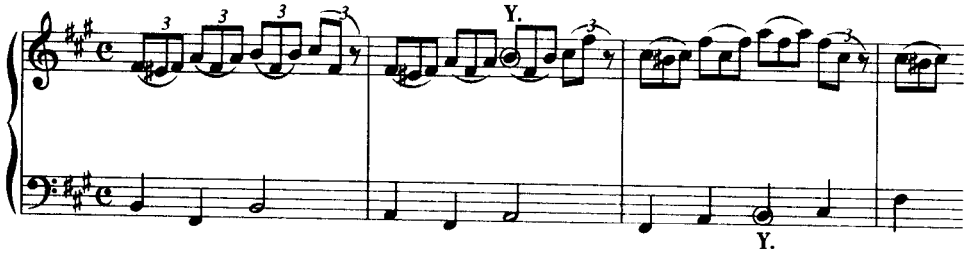
上例这一短小片断中，连续运用倚音将基本对位加以丰富。如将直接相撞的倚音去掉即可显露出基本对位结构，如下图所示：

例 58



例 59

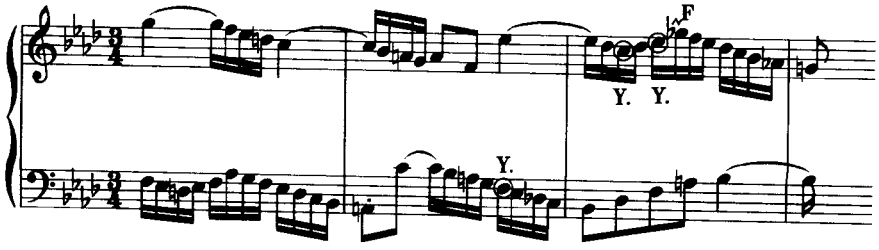
丁善德《长征交响曲》I.



上例中第 2 小节的倚音 B，实际上也是级进引入与级进解决，只不过内部进行了四度音程转换而已。

例 60

巴　赫《二部创意曲》No.9



上例中运用了三种不同形态的倚音，第 2 小节下声部的倚音 F 是以强经过音的形态出现，与上声部 ♭E 音直接碰撞。第 3 小节上声部的延留音 ♭E 的解决音 ♭D 内部的倚音 C，是以强辅助音的形态出现，它与下方非延留音声部的 ♭D 音相撞。第 3 小节第二拍的上声部 ♭E、♭G 是倚音与跳进辅助音的连用形式，♭E 与下方的 F 相撞。后面的 ♭G 即是以跳进辅助音的形式出现的。

本章即将引用的普罗科菲耶夫《第七交响曲》一例中的倚音，是在抒情音乐中起色彩作用的，音响十分美妙。

在对不协和音技巧的研究暂告一段落时，有一点须提起注意：即在严格写作的练习中暂不运用倚音技巧。而在复调乐曲的写作阶段，则必须运用倚音。

第三节　对比复调的对比因素

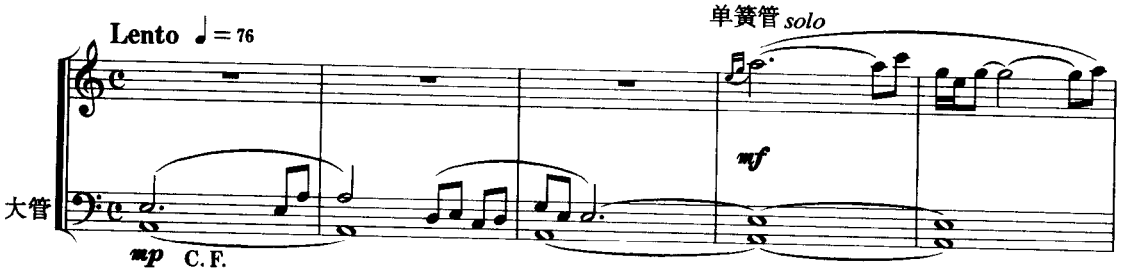
两个或两个以上具有独立性的旋律，以对位原则结合在一起构成的复调结构，称为对比复调。对比复调结构中的各个旋律，可形成对比的因素是非常广阔的，这是与音乐的风格、体裁、艺术表现、技术原则等方面相关联的问题，也是一个十分复杂的问题。下面的阐述是在不超出传统复调构成原则的范围内进行的，先从艺术表现方面开始：

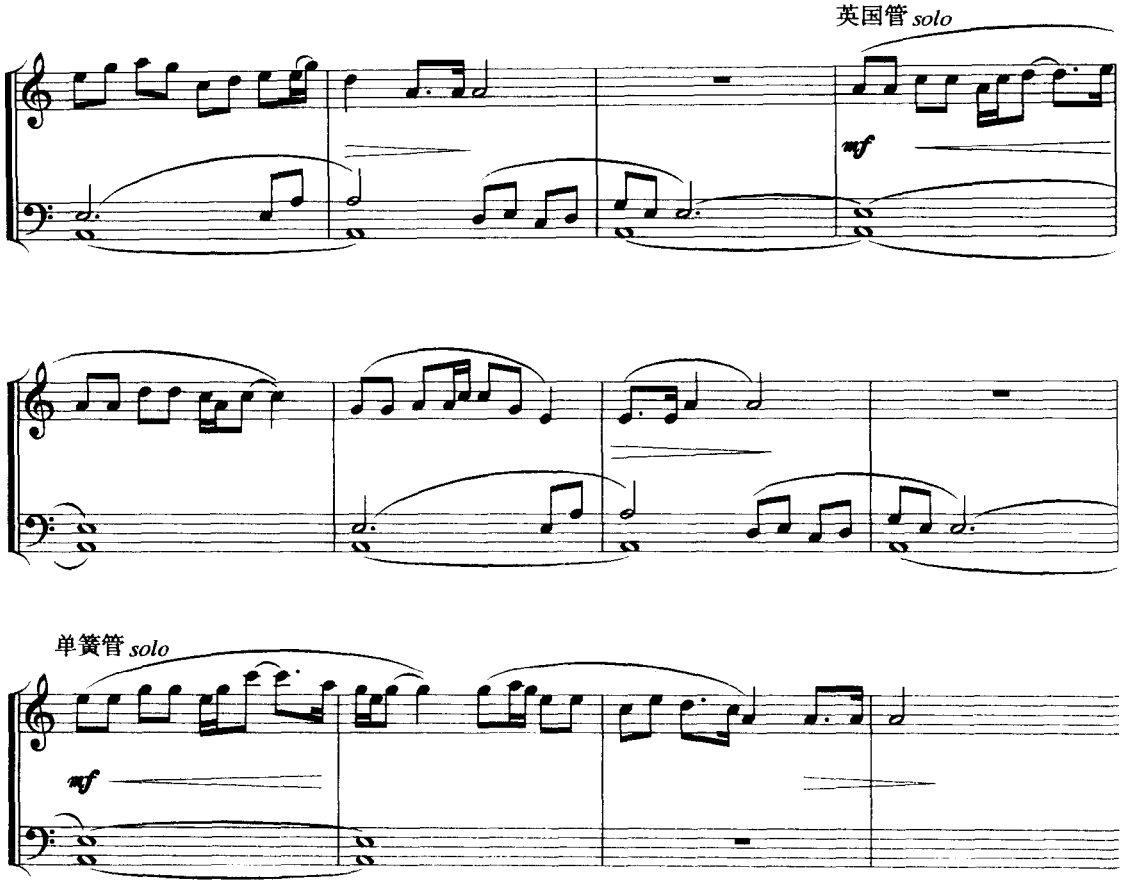
一、不同特性的对比

对比复调在艺术表现上特有的功能是：能够同时陈述两个或两个以上具有不同特性的旋律所表现的内容，并以对位原则谐调地结合为统一体。如戏剧性或交响性音乐中，将两个不同的形象结合起来表现矛盾和冲突，或描绘宏伟的戏剧场面等，都是常见的用法。下面举几个实例。俄罗斯作曲家穆索尔斯基《图画展览会》中的第六乐章《两个犹太人，一个穷一个富》就是一个十分生动的例子，穆索尔斯基用音乐刻画了一个肥胖富有、狂妄粗暴的犹太人，和一个瘦骨嶙峋、悲哀可怜的穷犹太人这两个鲜明对比的形象，用对位原则结合起来描绘出一幅深刻而生动的画面（谱例略）。

例 61

丁善德《长征交响曲》II.

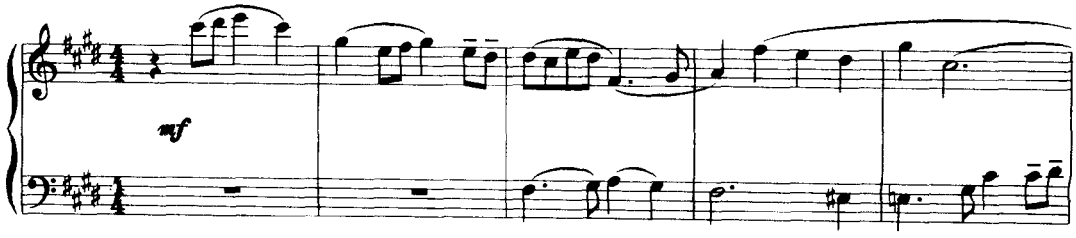


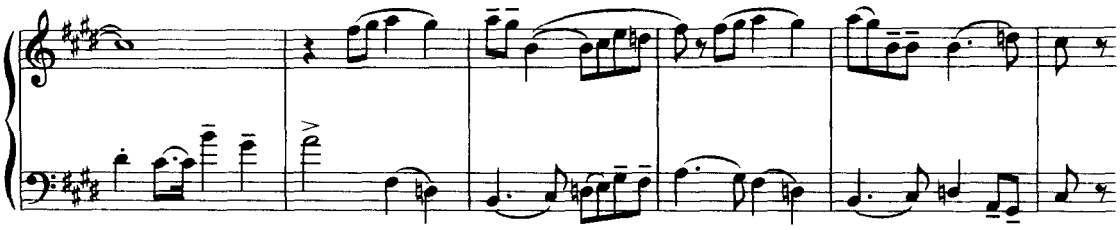


上例是《长征交响曲》的第二乐章《红军，各族人民的亲人》中的一个段落。例中呈现的两个对比旋律具有不同的表现特性。低声部奏出的缓慢悠长、低沉压抑的旋律，是以固定低音的形式出现的，它不变地反复了三次，表现了人民的苦难情绪。上方由单簧管、英国管交替奏出的悠扬辽阔的优美旋律，是描绘兄弟民族聚居的山区风光的。于是，构成了压抑低沉与明朗辽阔两种表情特性对比的复调结构，揭示了交响曲所要求表达的内涵。

例 62

普罗科菲耶夫《第七交响曲》I.





上例是普罗科菲耶夫《第七交响曲》第一乐章的开始段，是运用对比复调陈述主题的。高声部由第一小提琴陈述的是主部主题，抒情委婉，亲切优美。表现了青年人对祖国、对美好生活的向往。低声部对比旋律富有内在激情与崇高的气质。将这样两个表情特性鲜明的旋律结合在一起，共同表达了一种内涵丰富、宽广而深远的境界。

芭蕾舞剧《红色娘子军》中，是将吴清华的主题与南霸天的主题结合成对比复调，表现吴清华冲出土牢、毅然逃跑的戏剧情节（谱例略）。

二、相同特性的对比

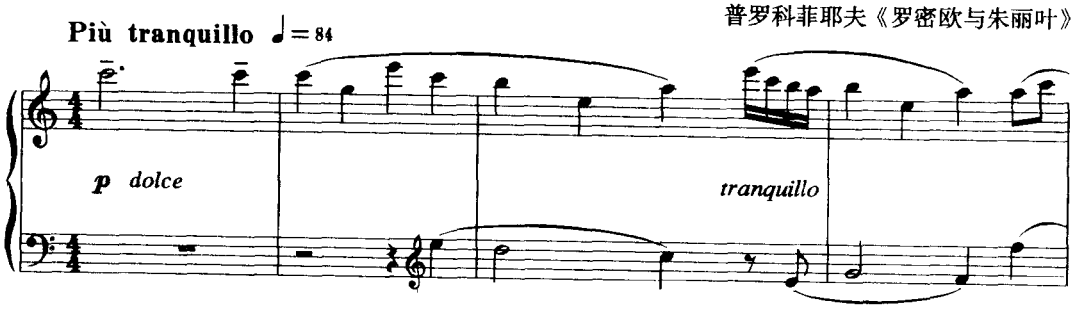
二声部对比复调中，构成对比的两个旋律没有鲜明的特性对比，而是运用对位技术使两个具有共性的旋律产生对比的效果。也就是说，运用节奏方面的疏密互补，音程结合的色彩变换，声部进行中同向反向与斜向的交替分布，以及旋律线高峰与低点的交错等形成对比因素。

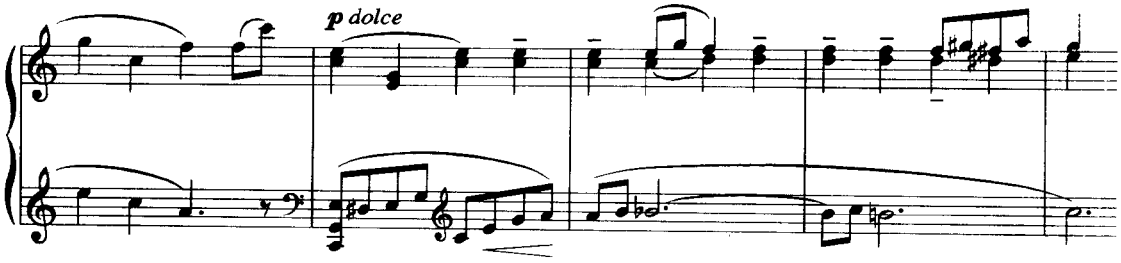
这种纯对位性的对比二声部复调，虽没有形象特征的对比，但却有主要次要之分。在不同体裁的音乐中，经常会遇到这样的情况，即将已经陈述过的主题旋律配以对比旋律，使主题内涵得以丰富、升华。

当然，前面论述的特性对比的复调，也必须运用对位技巧，才能创造出对比效果。特性对比的复调音乐是强调多重形象对比形成的立体化艺术表现效果。相同特性的对比复调是强调单一主题的内涵，使之丰富与深化。下面举一些实例，从中感受一下这种相同特性的对比复调特有的魅力。

例 63

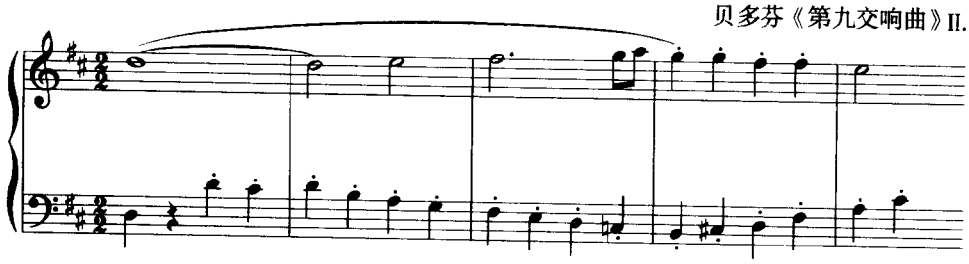
普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》





上例是普罗科菲耶夫舞剧《罗密欧与朱丽叶》中《少女朱丽叶的舞蹈》的音乐。上方代表朱丽叶形象的主题旋律温柔、美丽。对比旋律与主题在表情气质方面是相同的，它们结合成的对比复调音乐确比单一主题旋律更加深刻动人。

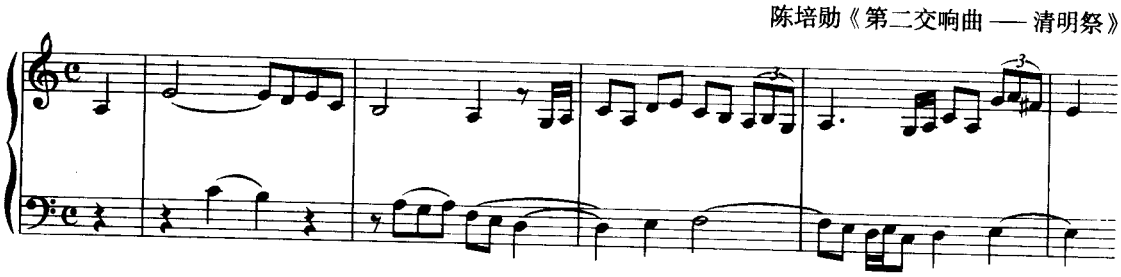
例 64



上例是贝多芬《第九交响曲》第二乐章中部的回旋曲主题，是由两个特性一致的旋律的对位结合陈述的。表现了令人悠然神往的田园风味。

贝多芬是将这个二声部对比复调陈述的主题，当作音乐的统一体对待的。每次进行重复时，是运用声部转位或附加平行三度的方法取得变化。

例 65



陈培勋这部单乐章交响曲，一开始即由大提琴与低音提琴齐奏陈述了那低沉悲壮的音乐主题。之后，将主题移交给中提琴，同时配上了由大提琴奏出的对比旋律，即上例摘引的二声部对比复调。这段富有表情的复调音乐，表达了人民对烈士坚贞不屈的崇高精神的敬仰与缅怀。

第四节　严格写作的二声部对比复调

运用严格对位的法则写作二声部对比复调，是复调教学的重要阶段。通过严格法则的制约，学习、掌握丰富多样的复调技术，不但不会影响在写作自由风格的复调音乐时，对个性与才能的发挥，相反，只有打好坚实的严格对位基础，才能获得敏锐的洞察力，才能理解大师们在创作实践中，是如何灵活运用这些严格对位技术的。20世纪音乐分析领域中新学派、新技法的创始人H. 申克（1868—1935. 奥地利音乐学家）创立的新思维，也为复调教学开阔了视野。运用申克的观念可以在高度半音化的现代复调音乐中，透视出起支持作用的基本对位结构。从而进一步理解严格写作的基本对位中各种不协和音的技巧，在实际创作中的重要意义和价值。

下面对二声部对比复调写作中的技术特性分别加以论述。

一、严格对位的旋律特性

所谓严格对位的旋律，主要是指在复调技术教学过程中能为对位技术训练创造活动空间的旋律。也就是说，是建立在复调思维基础上的旋律。这样的旋律应具有如下的基本特性：

1. 合唱风格特性

严格对位的旋律应具有复调合唱风格特性，因为，这样的旋律不同于器乐音乐中的音型化旋律。复调合唱旋律要求旋律线平稳流畅，节奏律动宽广悠缓，以适宜于多声部旋律的复调结合。

2. 调式调性特性

在严格对位教学过程中，其旋律的结构必须具有明确的调式调性特征。调性的建立要遵循前一章阐述的原则，即，必须建立明确的方向感，开始与结束要以显示明确的调性结构为前提。因此，对主音的处理是至关重要的，使主音在建立基本对位结构中，承担起不可替代的调性功能作用。这项原则不仅在技术训练阶段具有重要意义，即使在复调乐曲写作阶段，也同样具有重要意义。因为，所做的一切练习都是完整作品调性结构的浓缩形式。申克的理论对这个问题揭示得无比清晰、明确。此外，勋伯格（1874—1951. 奥地利）在其《作曲基本原理》（上海文艺出版社出版）一书中，也提出了一个同申克思想一致的观点“就大体上来说，一首乐曲就像一个终止式，每一个短句等于终止式中的一个部分，不过或多或少比较复杂而已。”这些理论为复调教学注入了新的思维。使随意性的倾向，在教学的初级阶段就得以避免。同时也指明，在严格对位的学习阶段，主要解决单一调性的建立原则。所以，不要求旋律转调。

3. 旋律的音程特性

旋律的歌唱性特征，是要受人声音域限制的。即不要超过合唱队中任何一个声部的音域极限。此外，为使旋律流畅，要避免增减音程及七度、九度音程的大跳。其他自然音程的大跳之后要用反向级进加以平衡。四度、五度的自然音程可以形成旋律的特性音调，还可起到建立调性的结构功能作用，因此，是旋律发展中不可缺少的因素。但连续的四度、五度大跳仍要避免。总之，为使旋律富于歌唱性，应在以级进为主的基础上再结合上述良好音程的跳进。

4. 旋律的节奏特性

旋律的节奏律动要求宽广悠缓，是为了能使两个旋律结合时彼此之间可以交替运用不协和

音。因为,旋律的节奏组织是与不协和音技巧的运用密切相关的。因此,在节奏处理上应注意以下几点:

①切分节奏的对位性处理。

旋律写作中,要充分注意切分节奏的重要性。在用了跨小节的切分节奏时,就要设计出延留音的解决音,或协和切分音的旋律发展成分。当然,不必再遵循福克斯体系的第四类与第五类对位中所强调的,解决音必须在小节的第三个四分音符位置上这一规则了。

②避免等时值节奏型的重复。

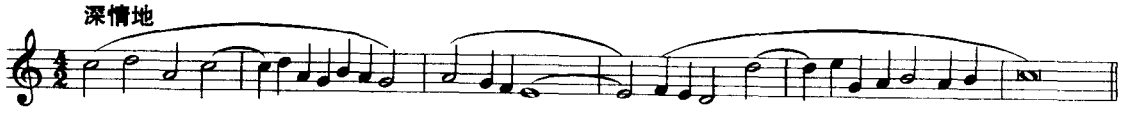
③避免相同的节奏组织连续原样重复。

5. 旋律的结构特性

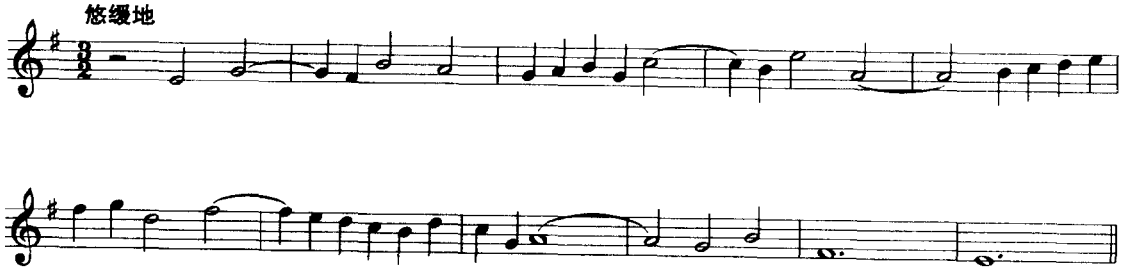
旋律的结构可以是乐句型,也可以是乐段型。虽不要求方整对称,但却必须要有逻辑性。旋律的结构逻辑,体现在各个组成部分之间的有机联系上。这种有机联系是依赖于调式的结构功能、节奏因素、旋律材料的发展等方面形成的呼应关系。一定要避免流水账式的罗列。

整体旋律的发展要有层次,高潮的形成与下降不能突然,以免造成生硬的效果。注意到以上各点,就可写成连贯流畅而又有逻辑性的复调旋律。见下例:

例 66



例 67



二、二声部对比复调的结合原则

二声部对比复调中的旋律,既要各自具有独立性,又要互相谐调统一。就是说,它们是有机的结合在一起而形成统一体的。

两个旋律进行对位结合时的处理原则,应在以下几方面体现出来:

1. 纵向结合的音程

二声部复调结构中的纵向结合包含的内容是和声音程与和声外音。具体地说,是协和音程与不协和音程。协和音程是构成对位的本质音程,不协和音程是由对位技巧形成的旋律性动力因素。

两类音程的应用原则,在第二章《二声部基本对位》中所进行的详尽阐述,全部内容均适用

于对比复调的写作，不再重复。

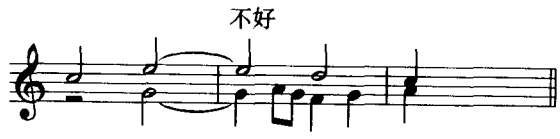
2. 节奏

上面刚刚讲述了严格对位的旋律的节奏特性。当两个旋律结合为二声部对比复调结构时，则应注意节奏上的相互对比与相互配合问题，比如：

①宽广律动的节奏型与紧密律动的节奏型互相交替，以此形成你动我静，你静我动的对比效果。

②切分节奏（延留音与协和的切分音）要在两个声部交替应用，避免两声部同时切分。如果在一个声部中运用了切分节奏，而另一声部就要在小节的强拍位置加入必要的音，使节奏强音交替出现，造成整体运动的正常强弱规律。绝不可出现强拍无强音的现象。这是形成对比的重要原则。下面图式即是须避免的现象：

例 68



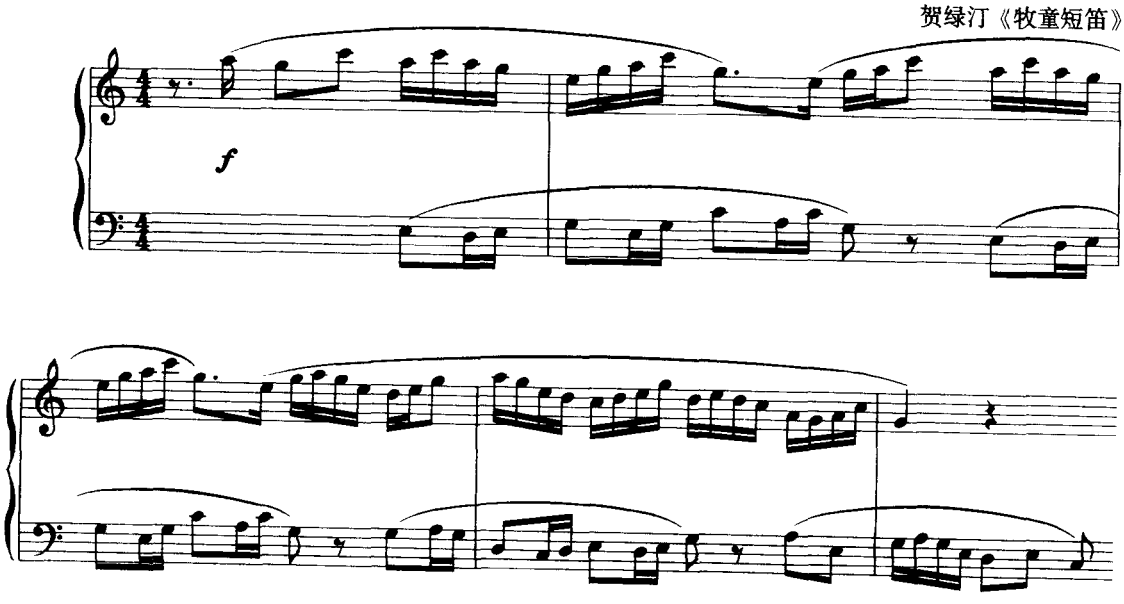
③一对一的节奏可产生动力作用。在两个旋律的对位结合中，不可能始终你动我静，你静我动的相互补充，相互交替，有时则需要出现一音对一音的节奏加以调节。这种结合能够形成音程与节奏共同产生的力度。是复调音乐中不可缺少的发展因素。

④两旋律的开头，以先后进入为最佳。而节奏的形态则是没有限制的，一切都要以旋律的特性所需为前提。这方面也不需再限于第五类对位中规定的模式了。

3. 旋律线

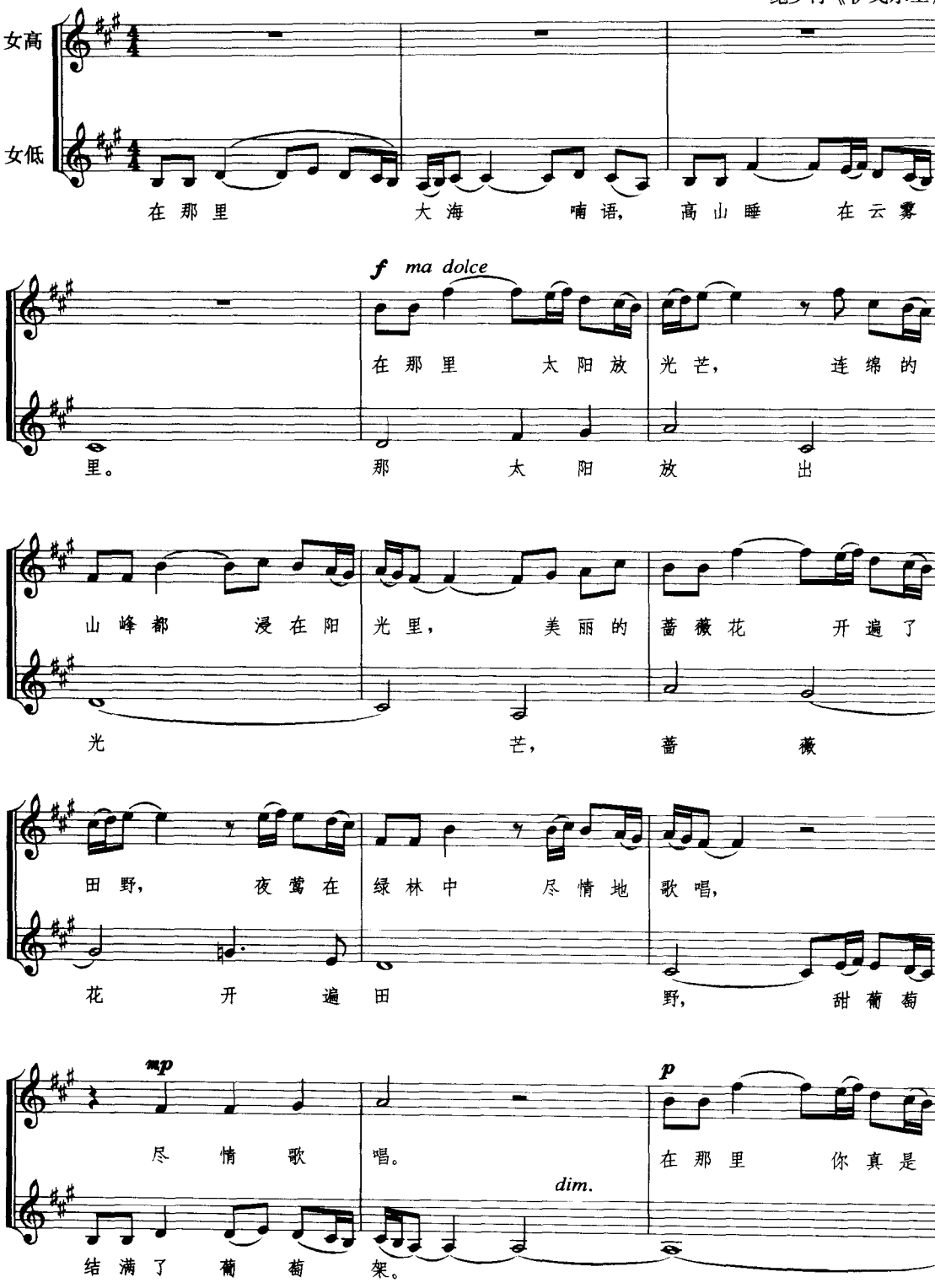
两个旋律的高峰不要设置在同一节拍位置上，而要将其交错开。当一个旋律处于高峰时，另一旋律应处于较平稳状态。这种处理对于促使两旋律各自的独立性，以及造成此起彼伏的对比效果具有重要的作用。下面是两个优秀的实例：

例 69



例 70

鲍罗汀《伊戈尔王》


女高
女低
在那里 大海 喃语, 高山睡 在云雾
f ma dolce
在那里 太阳放 光芒, 连绵的
里。 那 太 阳 放 出
山峰都 浸在阳 光里, 美丽的 蔷薇花 开遍了
光 芒, 蔷 薇
田野, 夜莺在 绿林中 尽情地 歌唱,
花 开 遍 田 野, 甜葡萄
mp
尽情歌 唱。
dim.
p
在那里 你真是
结满了葡萄 架。

上例这段优美的女声二部合唱曲，是选自歌剧《伊戈尔王》中的《波罗维茨舞之歌》。女高音声部唱出由五度音程向上跳进构成的动机中的高点音♯F时，下方的对比旋律则被抑制在较低的音域中。当低声部进入到高点音A时(第六小节)，已是上声部高峰的下降阶段。在第9小节特性动机再次出现在高声部时，低声部用了不带连线的A音八度转移构成的2—3的延留音。当延留音下行二度进入解决音♯G时，同一个♯G音又成了上声部7—6的延留音的自由声部。这些细致的对位技巧，对于形成完美的艺术效果都起到了重要作用。

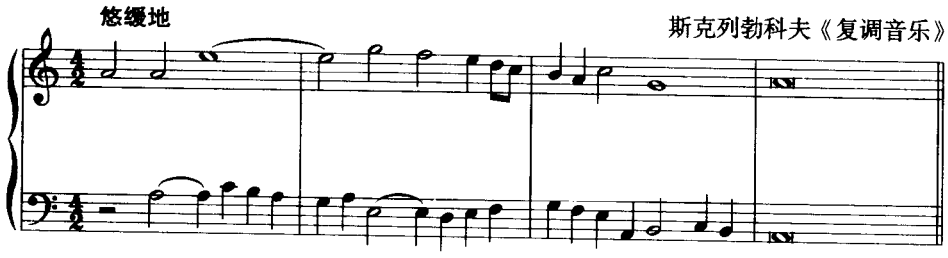
4. 调性结构

严格写作的二声部对比复调，明确指出要建立在单一调性基础上，应遵循第二章所阐述的基本对位原则。这样，才可避免在学习阶段流于随意性状态。

因此，开头的小节与终止式都要以能够显示明确的调式、调性为前提。可以运用属到主的功能性终止式，也可以用对位性的终止式。但与最后结束的主音直接相连的，必须是协和音程，决不能用不协和音程进入结束的主音。这一点在第二章的五类对位中反复强调过，现又再一次加以强调，足见其重要性了。

下面的例题可作为严格写作的二声部对比复调练习的参考：

例 71



练　习

运用严格对位原则，写作二声部对比复调段落：

1. 根据指定旋律配写对比旋律的练习若干首。
2. 由学生自行写作的二声部对比复调练习若干首。

第四章　二声部复对位对比复调

第一节　基本概念

前一章已指明，复调结构中的两个旋律只有一种结合形式，而不能按照合理的对位原则进行变化结合的，称为单对位。本章讲述的复对位即是与单对位相对应的概念。

复对位也称繁复对位，或可动对位。这是指对比二声部复调结构中的两个旋律，除第一次陈述的基本结合形式外，还能够按照合理的对位原则，再进行其他各种变动而产生新的结合形式。新的结合是基本结合的变化形式，具有发展音乐的重要意义。构成复对位变化形式的基本原则有如下几种：

一、纵向可动对位

复调结构中的两个旋律的声部位置，除初次陈述的基本形式外，还能够按一定的音程关系上下转换位置。比如，原位结合为 A 上 B 下，转位结合就形成 B 上 A 下的变化形式。原为上声部的旋律转到了下声部，原为下声部的旋律转到了上声部。这里的两个旋律各自都具有了双重作用：既能做上声部，也能做下声部。这种纵向可动对位，称为二重对位。

纵向可动对位，也可不转换声部位置，比如：将原位结合中的两个旋律，按一定的音程距离靠近，或拉宽。但声部位置不变，原为上声部的还是上声部，原为下声部的还是下声部。与二重对位相比，不转换声部位置的纵向可动对位，在实际创作中要少见得多。

二、横向可动对位

两个旋律的声部位置不变，音高也不变，而是在进入的时间距离上加以变动，由此获得新的结合形式，此种变化称为横向可动对位。比如：原形结合中的两旋律出现的顺序是 A 先 B 后，而横向移动后则形成 B 先 A 后的新结合形式。或者先后顺序不变，而是将两旋律开始出现时，相隔的时间距离进行变动。比如：原形结合时，两旋律出现的时间距离是半小节，移位后，可将时间距离拉远为一小节，由此产生新的结合形式；或将原形结合的两小节距离靠近为半小节，由此产生新的结合形式等。

三、纵横可动对位

原形结合中的两个旋律，在时间与音高两个方面同时加以变动而产生新的结合形式，这种变化称为纵横可动对位。

纵横可动对位是纵向可动对位与横向可动对位的结合体。所以，其变化的样式就包括了纵向可动对位与横向可动对位中的各种可能性。但即使是声部位置进行了上下转换，也不称作二重对位。因为在声部与音高进行变换的同时，时间上也进行了横向移动。所以与前面提到的二重对位是有区别的。

四、倒影对位

旋律线本身按照一定的关系，将旋律音的进行方向加以变动，原为向上进行的，变为向下进行。原为向下进行的，变为向上进行。变形的结果就像水中倒影，所以称为倒影进行，也称反向进行。两个旋律都进行倒影，或将其中之一倒影，另一保持原形而结合起来的新形式，即称为倒影对位，也称反向对位。

五、逆行对位

两个对比旋律的声部位置不改变，而是在原形结合陈述之后，将两旋律在原有的声部位置逆向进行加以变化重复。这种变形结合即称为逆行对位。由于在同一水平线上的逆行，就像镜中反射出来的原形，所以，逆行对位也称镜式对位。

上述各种对比复调中的复对位，是复调音乐写作的重要技术。

第二节　八度二重对位

一、特　性

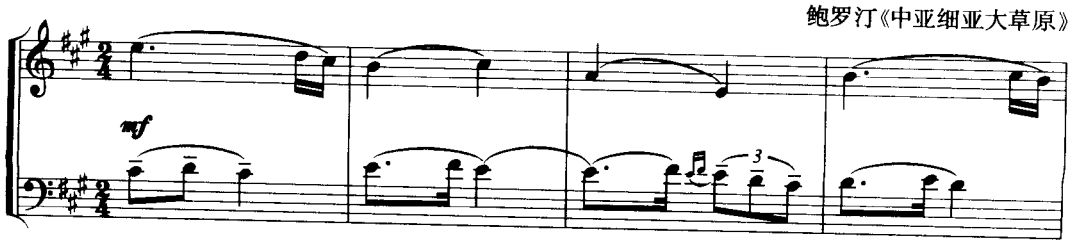
纵向可动对位中能够按照一定的音程关系将声部加以转位的，称为二重对位。其中被广泛应用的是八度二重对位。

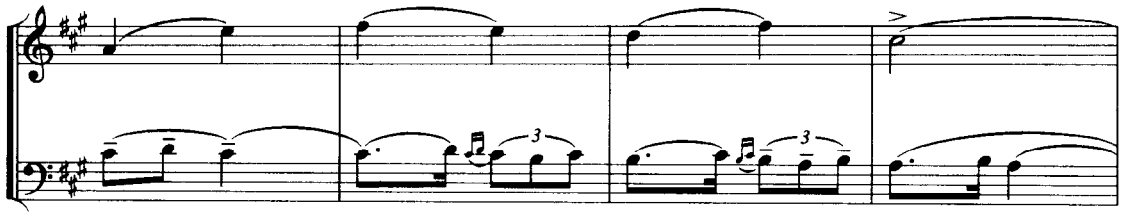
八度二重对位，是将初次陈述的两个对比旋律的声部位置按八度（两个八度、三个八度）音程进行上下转位。原为上声部的转为下声部，原为下声部的转为上声部。由此使两个对比旋律在音区、音色方面产生新的因素，使同样的音乐材料在重复时，不致陷入平淡和繁琐。

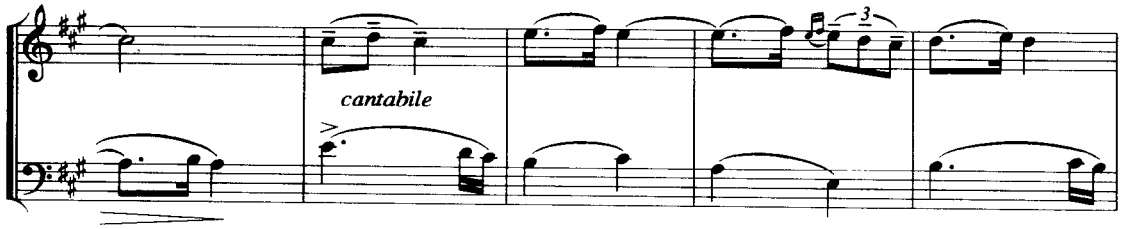
八度二重对位的实用范围极广，在赋格写作中是必须运用的技术。而在其他体裁的音乐中，也经常运用八度二重对位技术发展主题，扩展结构。下面是选自其他体裁音乐中的优秀实例，从中既可感受到对比复调的艺术特性，也可领悟到八度二重对位的实际效果。

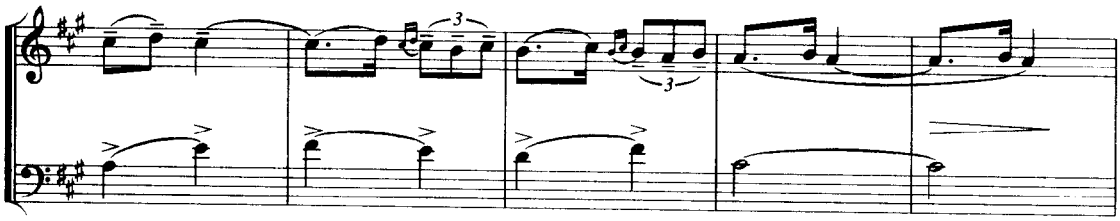
例 72

鲍罗汀《中亚细亚大草原》





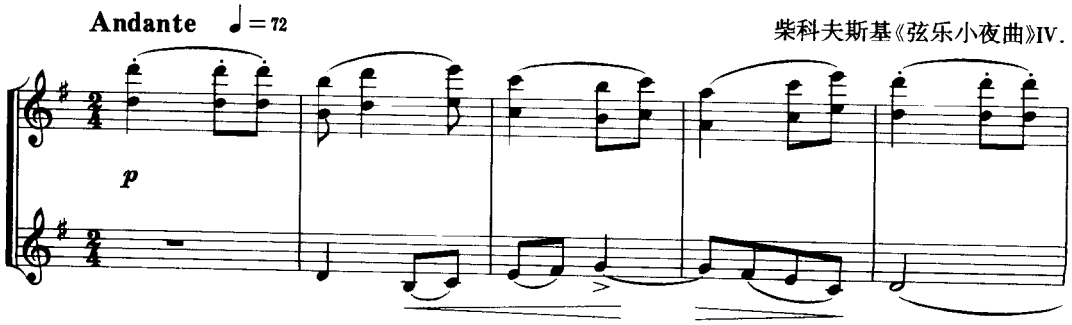


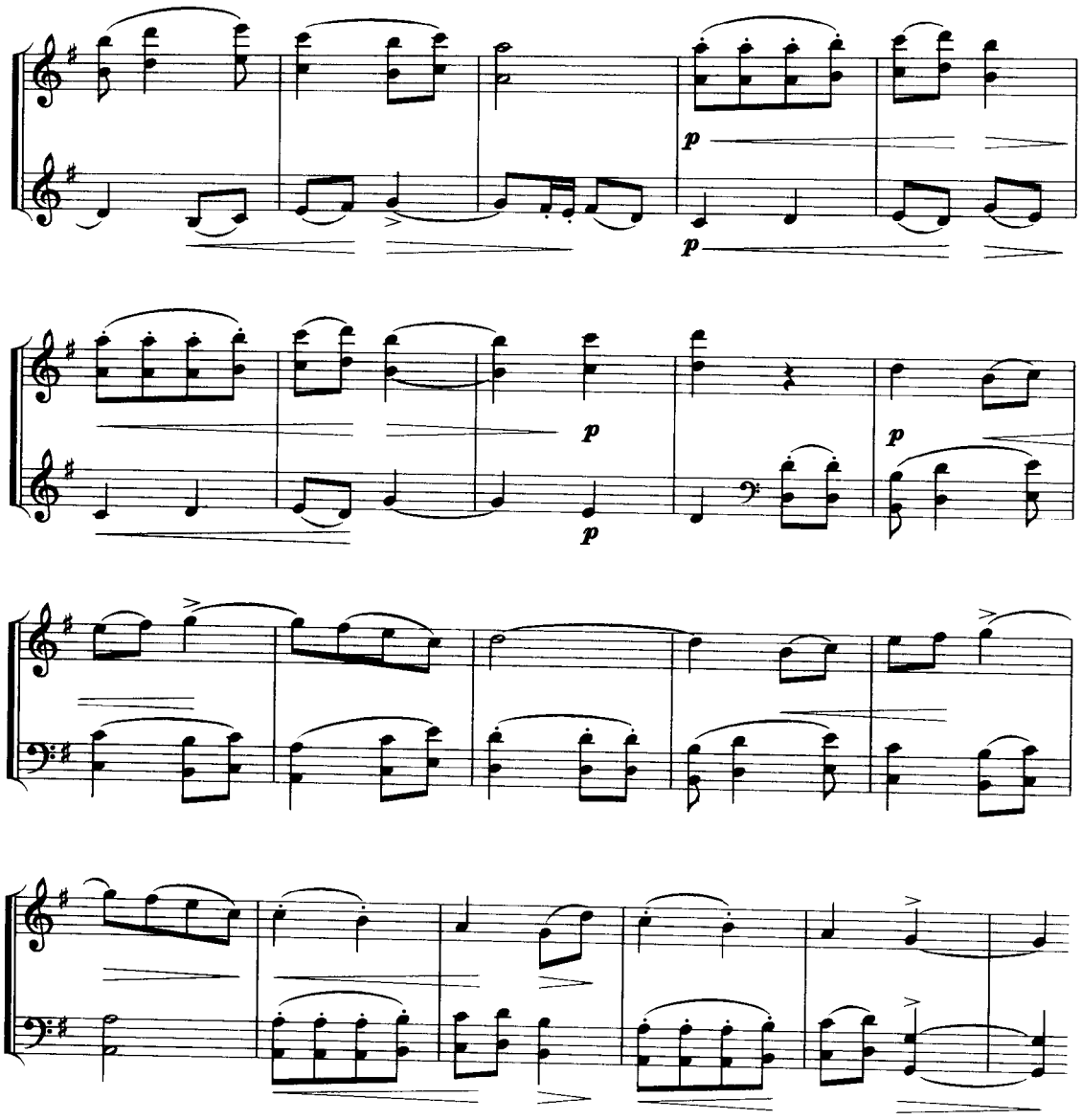


上例中开始时的上方具有俄罗斯风格的旋律，是代表俄罗斯军队的主题。下方富有东方色彩的旋律，是代表东方商队的音乐主题。它们结合在一起表现了两个形象在大草原相遇的情景。当两个主题构成的对比复调奏完一遍后，各自向相反的方向转移一个八度，使两个旋律均获得了新的发展因素。

此外，还有一点值得注意的是，这段二声部对比复调的基本对位结构与不协和音技巧，运用得相当严格而有逻辑。

例 73





上例中的这段优美抒情的二声部对比复调，也是将原位中两旋律各自移动一个八度进行转位，使原位结合与转位结合连接得十分自然流畅。

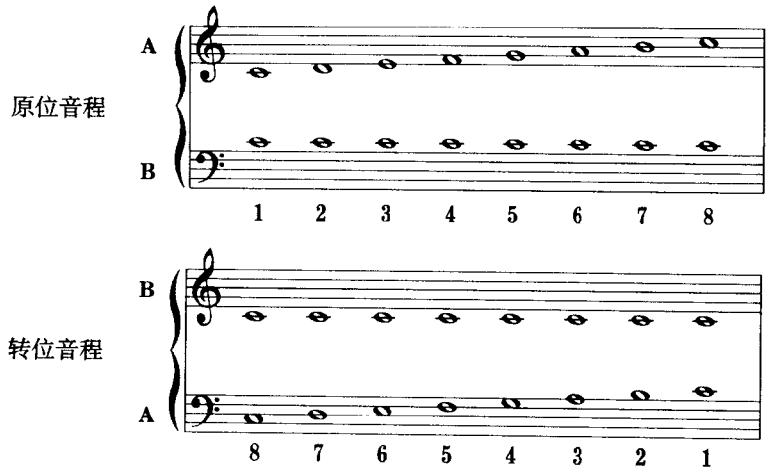
以上两例都直接显示了八度二重对位在扩展结构、发展音乐方面的特性。

二、八度二重对位的构成与技术处理原则

1. 音程转位特点

八度二重对位的构成原则，是以音程转位的特点为依据的。下面将原位结合与转位结合的音程关系用音程表加以显示：

例 74



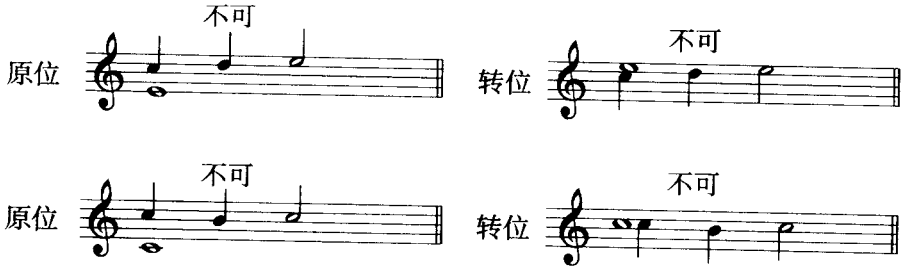
从上面的音程表中可以看出，同度转位后变为八度，二度转位变七度，三度转位变六度，四度转位变五度，五度转位变四度等。按照严格对位写作的要求，八度二重对位中只有五度音程产生了性质上的变化。单对位中五度音程是可以独立使用的，而在八度二重对位中，五度由于转位后变成四度，所以写作原位结合时，就要将五度音程列入不协和音程的范围。要按不协和音程的应用规则加以处理。下面将八度二重对位写作的具体技术加以阐释。

①写作原位时必须将五度作为经过音、辅助音对待。

②四度音程即使作为不协和音，也不能连续出现，因为转位后会形成平行五度的错误进行。当然，严格对位规则是不允许四度作为延留音的预备音的，所以连续出现四度的情况不太可能。然而在特殊情况下也有可能出现，所以引起注意是必要的。

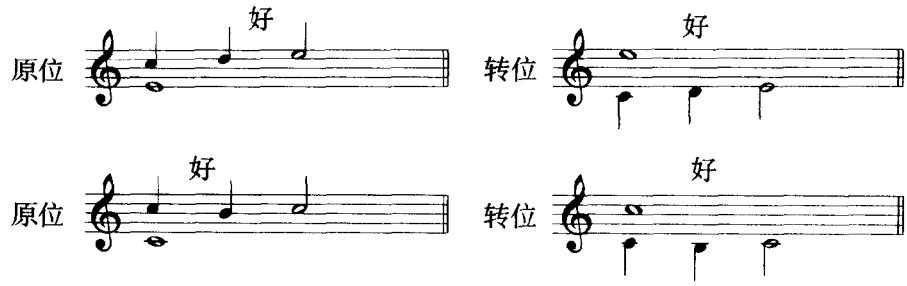
③原位结合中八度音程转位即成同度。这个结果引起的不良进行是：原位结合作为经过音或辅助音的七度到八度的进行，转位后就会成为二度到同度的错误进行。因此，写作原位结合时就应避免此种情况出现。见下面图式：

例 75



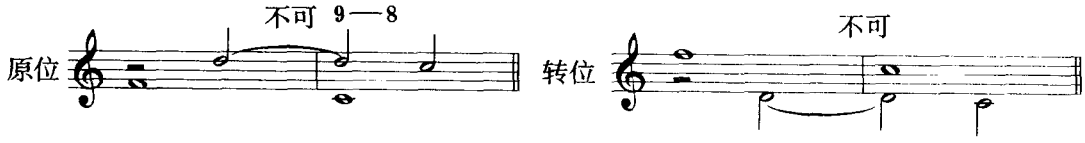
如果是运用两个八度（十五度）或三个八度（二十二度）音程的转位，那么七度进行到八度就成了良好的声部进行。如下面图式所示：

例 76



④十五度二重对位中，原位结合时 9—8 的延留音，转位后变为 7—8 的延留音。因此，写作原位时，就应避免运用 9—8 的延留音。见下面图式：

例 77



⑤任何情况的同向五度、八度的进行都不能用。单对位中，上声部级进下声部跳进进入五、八度是可用的。而八度二重对位转位后，这种情况就会造成错误的进行。

2. 声部转位方法

八度二重对位是统称，实际应用得比较广泛的是两个八度距离的转位。以下的分析基本是以八度二重对位作为统称。

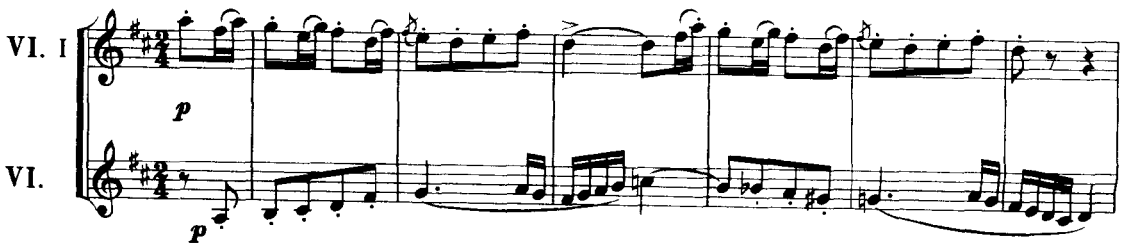
八度二重对位的转位方法可以有几种，转位的多样性给变形结合带来更丰富的新因素。下面具体阐述：

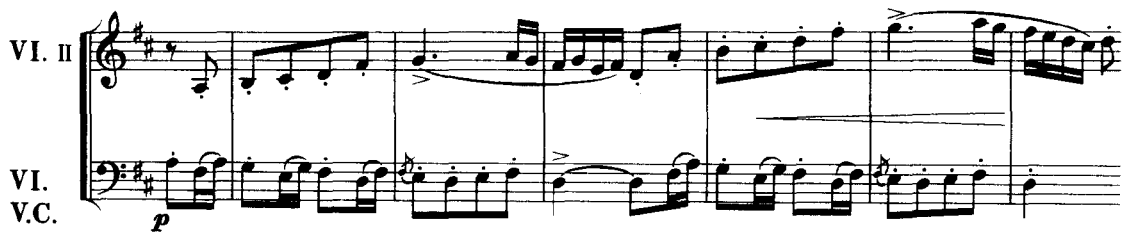
①原位结合中的两旋律之一移高或移低一个八度，另一旋律保持原高度不变，但声部关系却发生了变化。原为上声部的变为下声部，原为下声部的变成了上声部。如下图所示：

②原位结合中的两旋律，按两个八度的音程关系进行转位，即十五度二重对位。转位方法之一是将上面图式中移动的声部由八度改为十五度。另一声部保持原高度。如下例：

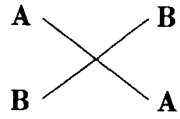
例 78

格林卡《卡玛林斯卡娅幻想曲》





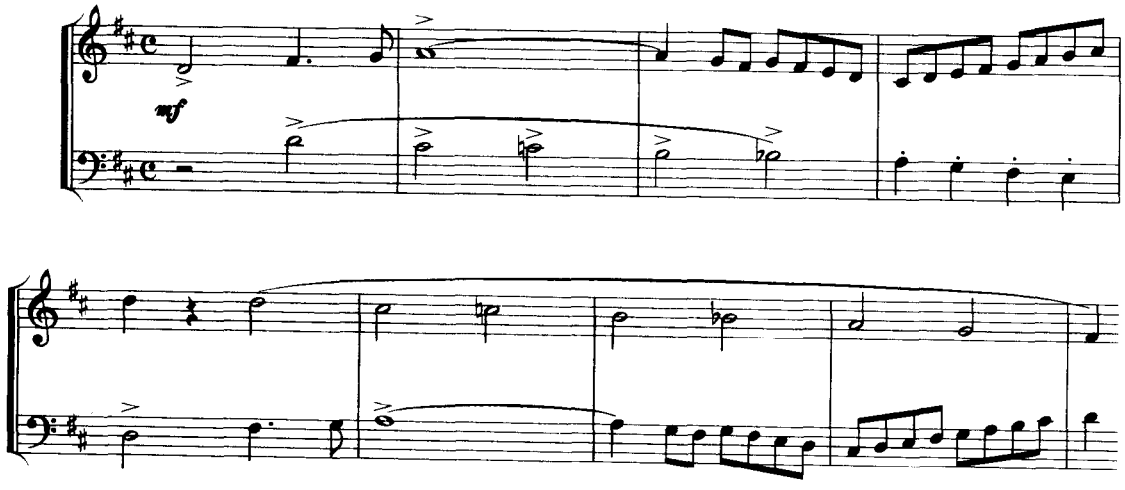
十五度二重对位的另一种转位方法是：原位结合中的两旋律，各自向相反的方向移动一个八度，由此形成声部关系的转换。移动的总和是十五度。见下面图式：



上面分析的鲍罗汀《中亚细亚大草原》一例，即属此种转位方法。再如下例：

例 79

格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》序曲

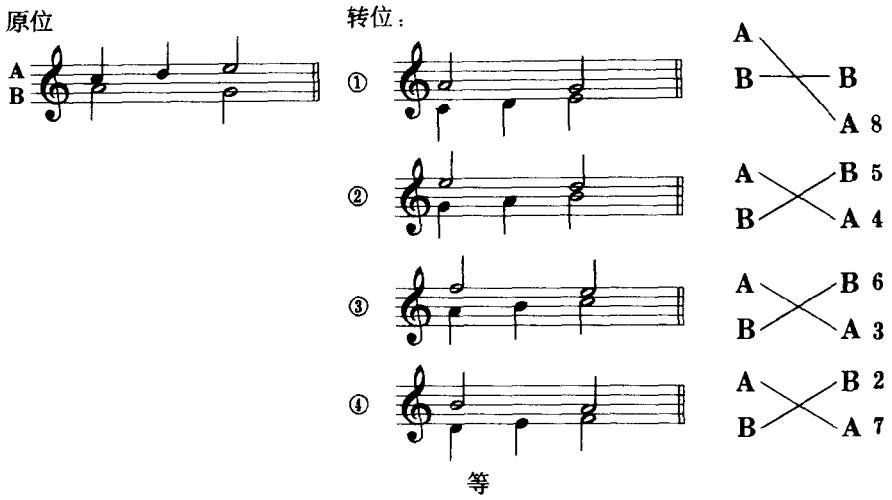


③改换音级的转位方法。上面所说的三种转位方法，都是按八度音程关系移动的，这些转位对旋律的音级色彩均未产生变化。因此，所产生的新因素只有声部关系与音高的变动。

除此之外，还可运用改换音级的方法加以转位。这就是，将八度（十五度、二十二度）分成两部分进行转位，比如：将一个八度分成四度与五度、三度与六度、二度与七度等总和为九度的对应关系，使两声部同时进行移动。而转位的结果便出现了两旋律的调式音级色彩的变化。

但须提起注意的是：这种转位方法并不是转调。它们的音阶材料是保持不变的。下面是改换音级转位的图式：

例 80



上面各种改换音级的转位方法，并不是都能获得良好效果的，因为横向旋律音程可能会在某种音级中发生变化。比如：自然旋律音程变为增减音程等。所以，运用改换音级的转位方法，还是要经过选择的。

三、实际应用

八度二重对位是利用声部转位与旋律音级色彩的变化，发展和丰富音乐形象、扩展音乐结构的一种创作手段，在实际创作中应用得比较广泛。具体应用，一般是与音乐结构布局相联系的。原位结合(两个对比旋律初次结合)与转位结合不直接相连，而是处在不同的段落中(中间经过了发展性的或连接性的段落)。这种用法在赋格曲或赋格原则构成的音乐中极为普遍。不再举例。

另一种布局是：将原位结合与转位结合连接起来应用，这是结构的一种变化反复。如前面所举的《中亚细亚大草原》(例 72)、《弦乐小夜曲》(例 73)、《鲁斯兰与柳德米拉》序曲(例 79)等，都是这种布局的优秀范例。

四、写作方法

严格写作的复对位练习，一般采用三行谱表的方法。这种方法能够同时照顾到原位与转位两种结合，使其都能符合二声部的正确对位原则。关于写作程序则没有死板的规定，可以先创作一个符合复调特性的旋律作为基本材料，然后再为之配写对比旋律。这种方法更符合横向思维特性。也可同时创作两个对比旋律。总之，在写作程序方面，完全可以自行决定。

现在要加以强调的是：三行谱表并不是三声部结合，只是严格写作练习的一种方法而已。如同舞蹈训练需要用手扶把杆进行，而到了舞台上，把杆也就不存在了的道理一样。

三行谱表的运用方法，是将已有的主要旋律抄写在两个外端谱表中，其间隔的音程距离就是准备转位的音程距离。比如：按八度音程转位时，就要将已有旋律分别抄在八度音程距离的外端谱表中，然后在中间写作与之结合的对比旋律。这时要注意的技术问题是：对比声部的活动范

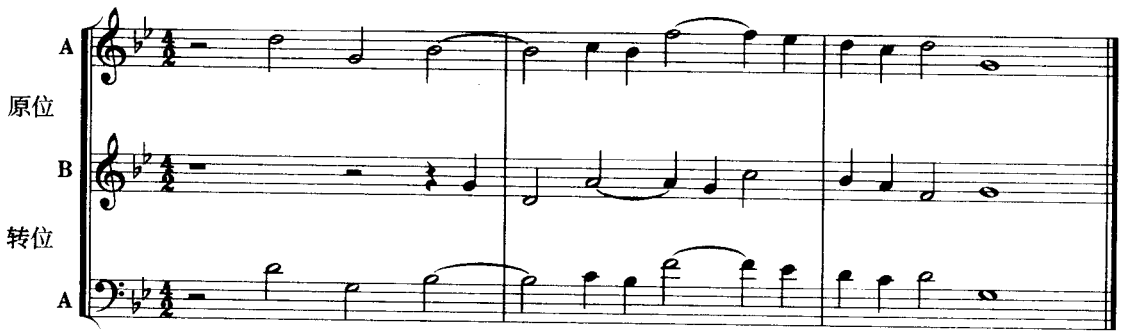
围不得超出八度，否则就会出现声部交错。

如果转位音程是两个八度，即十五度二重对位，则主要旋律就要抄写在两个八度距离的外端谱表中。因为对比旋律活动的音程范围是十五度，所以在声部进行上比八度音程要宽松得多。

其他音程的转位，可按此规律类推。

下面的例子指明了运用三行谱表写作八度与十五度二重对位的练习方法：

例 81

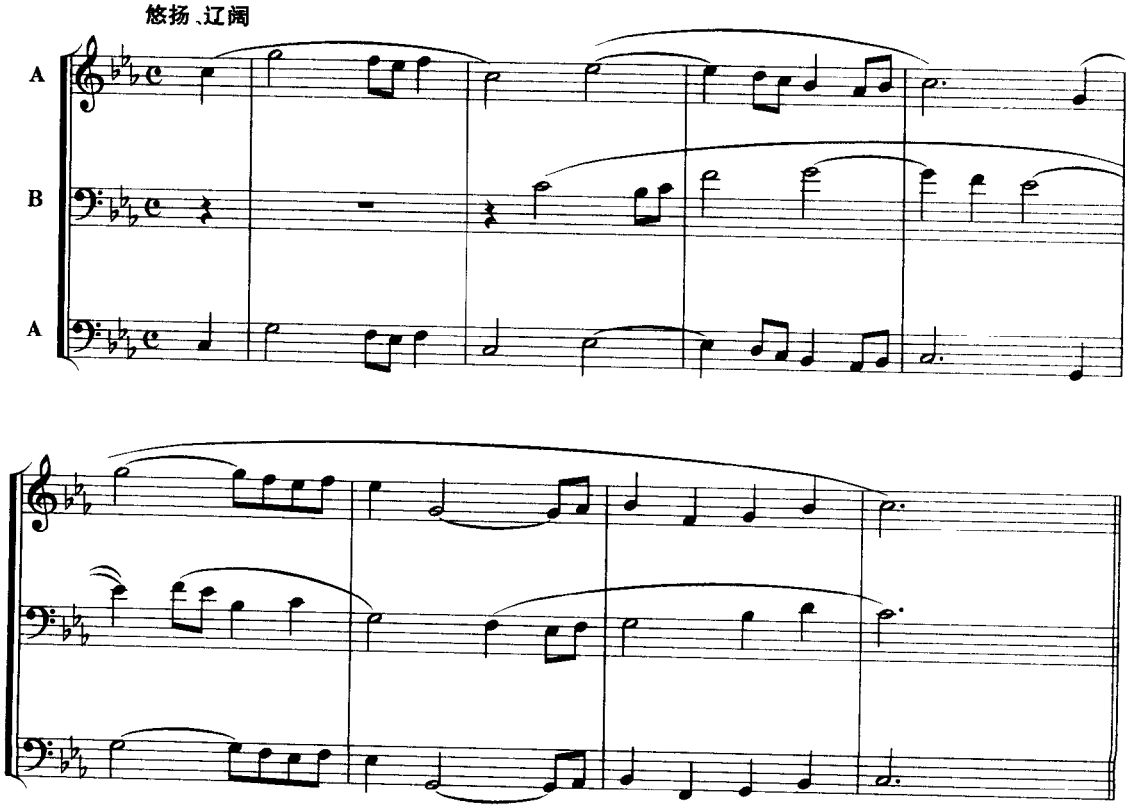


上例三行谱表中包含了原位（A 上 B 下）与转位（B 上 A 下）两种结合。除此之外，还可按照前面阐述的改换音级的方法进行其他各种转位。

下例是运用三行谱表的方法写作的十五度二重对位：

例 82

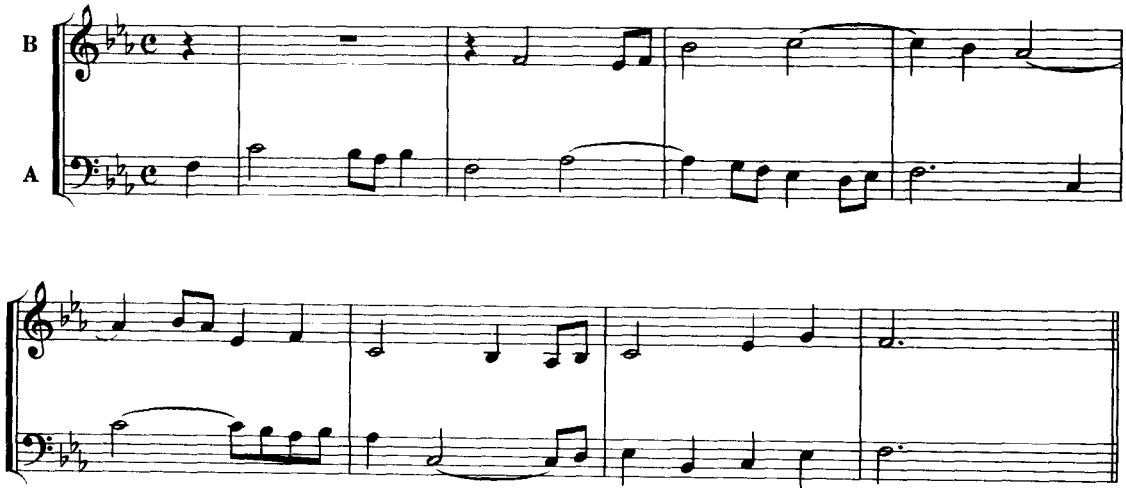
悠扬、辽阔



上例的三行谱表中是在两个八度之间写作对比旋律的。转位方法是对比旋律保持原高度，主要旋律向下转移十五度，由此改换声部位置。

除以上转位形式外，还可运用各种改换音级的方法加以转位。下面即是同一例中选择的一种改换音级的转位结合：

例 83



第三节　十二度二重对位

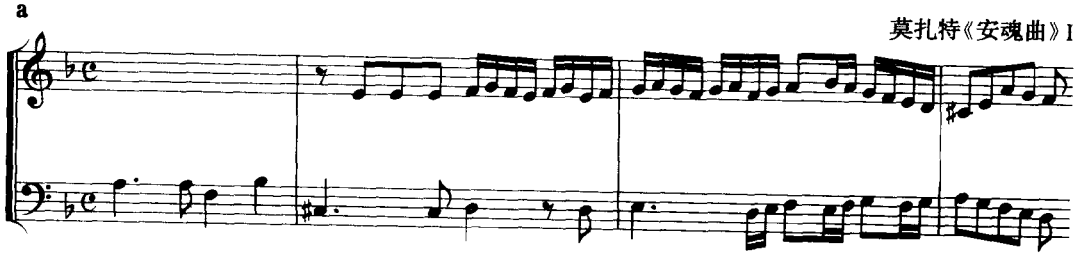
一、特　征

十二度二重对位是：将原位结合的两个对比旋律的声部位置，按十二度（八度加五度）或十九度（两个八度加五度）音程进行转位。原为上声部的转为下声部，原为下声部的转为上声部。十二度二重对位存在一种天然改换音级的特性。因为其中的一个旋律必须是移到五度关系（属或下属）的音级上。

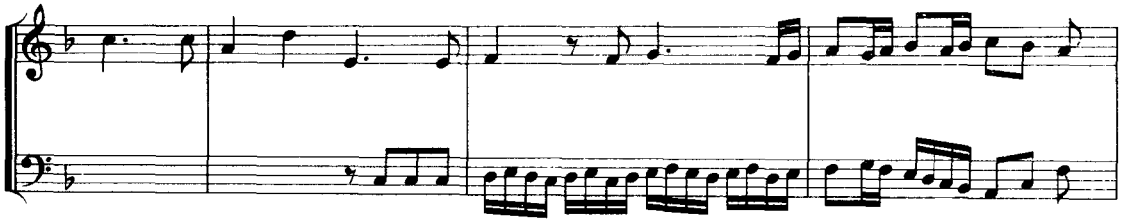
前面阐述的八度（十五度）二重对位运用总和为九度的两种音程的改换音级转位方法，是人工创造的新因素。而十二度二重对位中的改换音级转位，则是天然存在的。

下面实例，可从中感受十二度二重对位的艺术表现特性。

例 84



b



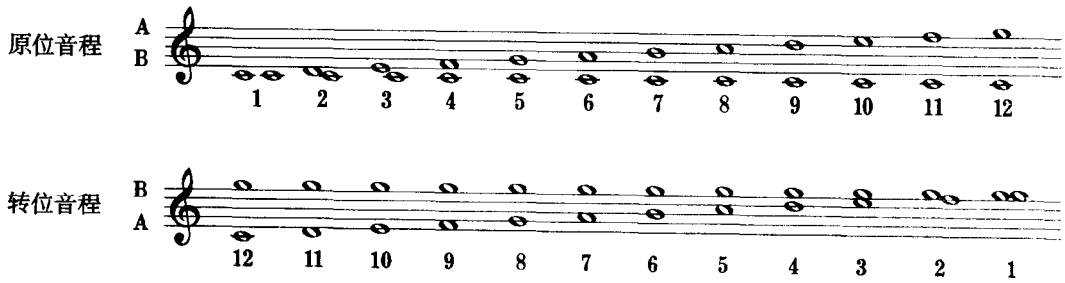
上例 a 中的原位结合，是二重赋格呈示部两主题的初次陈述形式。例 b 是以十二度二重对位(实为十九度，即两个八度加五度)的转位结合，是赋格中部发展主题的形式。原位结合是在 d 小调，转位结合是在 F 大调。

二、写作原则

1. 音程转位特点

十二度二重对位的写作技术原则，也是以音程转位特点为依据而确立的。下面将原位结合与转位结合的音程关系，用音程对照表加以显示：

例 85



从上面的音程表中可以看出：按十二度音程转位后，音程性质发生变化的只有六度音程。原位结合的六度音程，转位后变成了七度。这个特点给十二度二重对位的写作带来的困难，远远大于八度二重对位。因为六度音程是对位结合中最重要的音程之一。然而，在十二度二重对位中却失去了独立性。也就是说，六度音程在十二度二重对位中，只能作为不协和音程对待了。

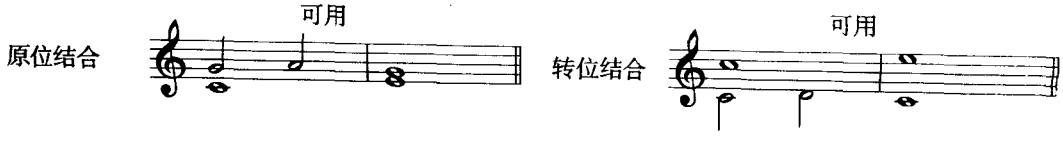
下面集中论述一下十二度二重对位中六度音程的运用问题。

①作为经过音的六度音程：

例 86

②作为辅助音的六度音程：

例 87



③作为延留音的六度音程：

例 88

但不可出现下方的 7—8 延留音形式：

2. 声部转位方法

十二度二重对位的转位方法有如下几种：

①一个旋律保持原位不动，另一旋律向上或向下转移十二度，形成声部位置的转换。

②两旋律各自向相反方向移动，其一移动八度，另一移动五度，形成声部位置的转换。

③两旋律同时改换音级转位，即将总和为十三度的音程分成两部分进行转位，比如：六度与七度、四度与九度等，与前面阐述八度二重对位时的同类方法一样。当然，在十二度二重对位中，这种转位不一定有实用价值，但却存在着这种可能性。

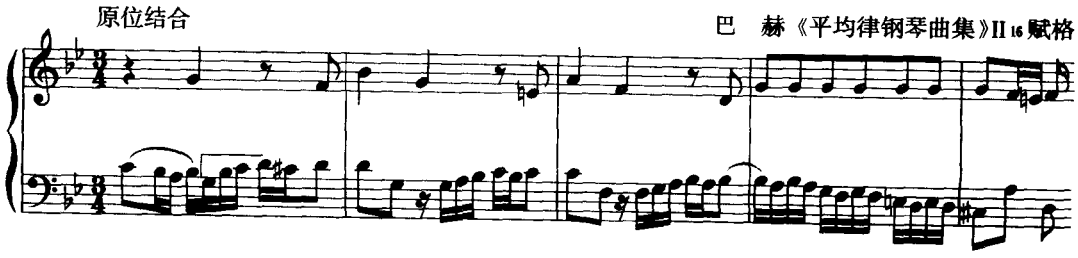
上述几种转位方法都存在着音级改换的问题。因此，转位方法直接关系到旋律改换音级后的效果。比如：旋律中的纯五度音程，移动五度（十二度）后有变成减五度的可能；纯四度有变成增四度的可能。这就破坏了旋律线的自然流畅性，而产生粗劣的效果。解决此问题的方法就是要选择适当的转位形式，究竟向上还是向下移动十二度，就成了关键性问题。如果一个旋律向上移动十二度效果不佳，那就改换另一旋律向下移动。总之，必须选择一种适宜的转位方法，以便获得完美的效果。

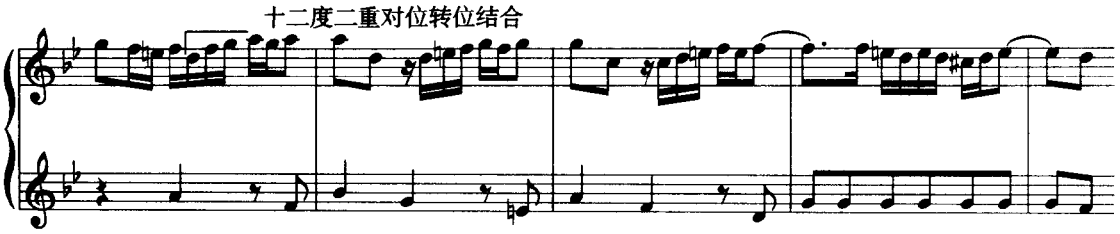
3. 终止式的处理

十二度二重对位存在着必然改换音级这一特性，就有可能造成终止式调性结构的不明确性。要解决此问题，就需要对终止式的处理灵活自由些。比如：将最后的结束音与结束音前面的那个音程加以调整，以便使音乐结束在统一的调性结构中。参看例 84 莫扎特《安魂曲》一例。

如果十二度二重对位是用于开放性结构，那就要与结构布局联系起来进行调整。见下例：

例 89



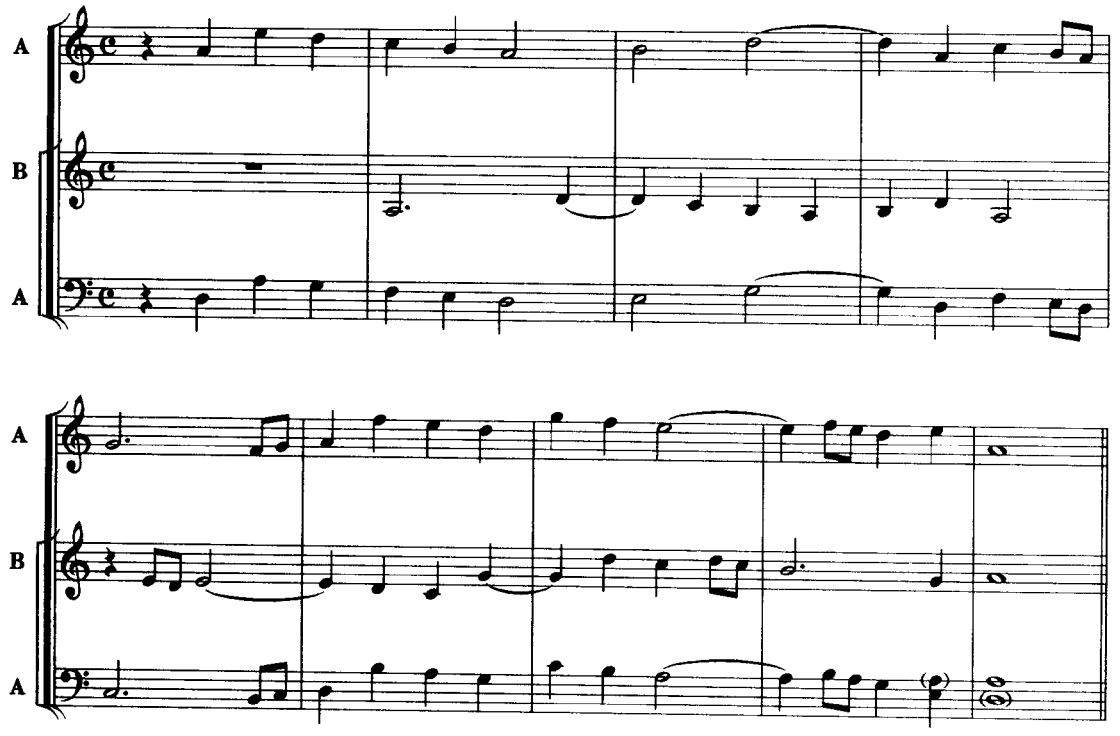


上例中的十二度二重对位，转位结合的终止式与原位结合调式调性均统一，但在调式音级与节奏方面进行了灵活的调整，使之与后面的结构成分能够自然地连接起来。

4. 三行谱表的练习方法

十二度二重对位的练习，仍然采用三行谱表的方法，道理同八度二重对位一样，不再重述。下例指明了运用三行谱表写作十二度二重对位的练习方法：

例 90

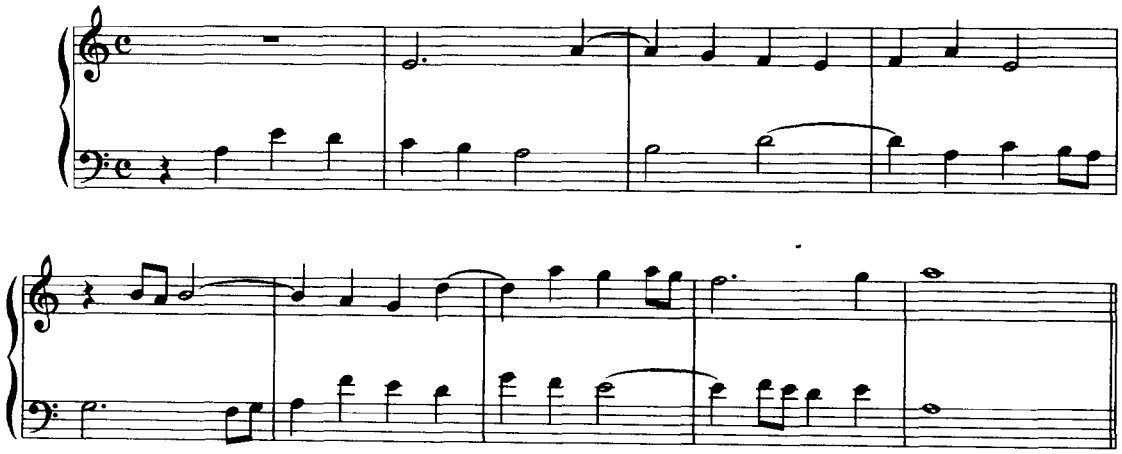


上例中 A 旋律向下移低了十二度，在十二度音程的空间写作 B 旋律。两种结合均获得了良好的对位效果，如第三小节中六度音程作为切分音向下级进到七度的经过音，而转位后便成了合乎逻辑的 7—6 的延留音，使六度音程有了正确运用的机会。

此外，转位后的 A 旋律的终止式，可以统一在 a 小调的调性结构中(例中不带括号的E—A)。也可以保持在 D 为主音的自然调式中(例中带括号的 A—D)，但 B 旋律的终止式亦须改动。

上例三行谱的 A 上 B 下为原位结合。B 上 A 下即是转位结合。除此之外，还可运用 A 旋律保持原音级向下移低八度，B 旋律向上移高五度改换音级的转位方法：

例 91



第四节　十度二重对位

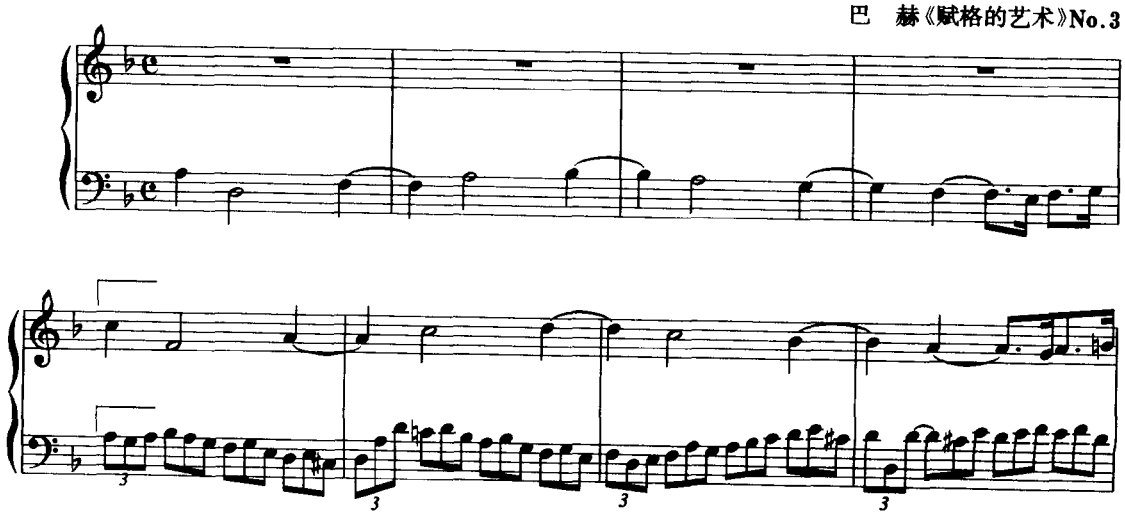
一、特　性

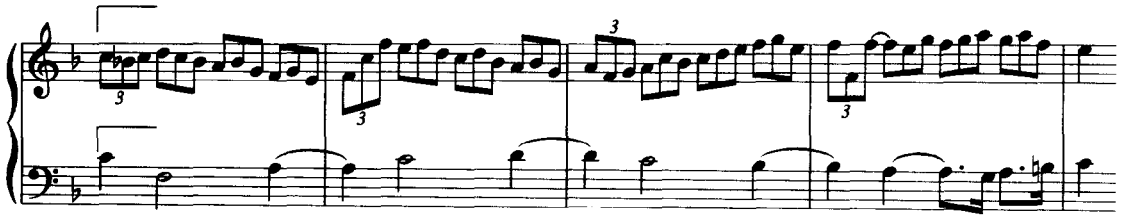
十度二重对位是将原位结合的两个对比旋律的声部位置，按十度（八度加三度）音程，或十七度（两个八度加三度）音程进行转位，原为上声部的转为下声部，原为下声部的转为上声部。

与十二度二重对位的相同点是，十度二重对位也存在一种必然改换音级的特性。因为其中的一个旋律必须移到上三度或下三度的音级上。下面先举一个十度二重对位的实例，以便感受此种可动对位的效果。

例 92

巴　赫《赋格的艺术》No.3





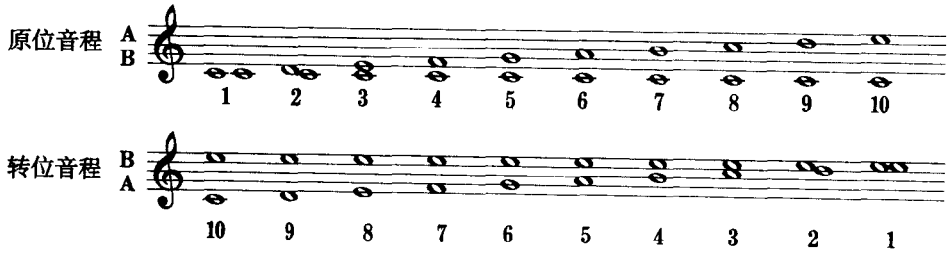
上例巴赫这首十度卡农的转位是A转下八度，音级没有变化。B转上十度，音级改换。这是移动两个八度加一个三度的十七度二重对位，但仍统称为十度二重对位。

二、写作原则

1. 音程转位特点

十度二重对位的写作技术原则，也是以音程转位特点为依据而确立的。下面将十度二重对位的原位结合与转位结合的音程关系，用音程表加以显示。

例93



从上面的音程表中可以看出：原位结合中的不协和音程，转位后仍为不协和音程。如二度转位成九度或反之。四度原本就是不能独立使用的音程转位后成了七度，这两个音程的变化对于写作没有产生大的影响。

最重要的变化点是：不完全协和音程转位后成了完全协和音程，如六度转位成五度，三度转位成八度。这个变化给写作带来了较大的困难，因为，三度与六度不能连续使用了，否则便会引起转位后的平行八度及平行五度的错误声部进行。基于这个特点而确立的写作原则，主要是不能连续运用同样的音程，以及在一般情况下需要保持反向与斜向的声部进行。

2. 声部转位方法

十度二重对位的转位方法可有以下几种：

①一个旋律保持不动，另一旋律向上或向下转移十度，形成声部位置的转换。

②两旋律各自向相反方向移动，其一移动八度，另一移动三度，形成声部位置的转换。

③两旋律同时改换音级转位，即将总和为十一度的音程分成两部分进行转位。如：五度与六度、四度与七度等。与前面所述同类方法一样。

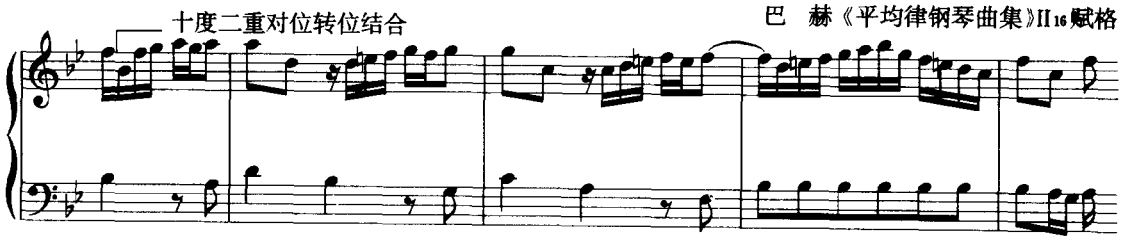
上述几种转位方法，均存在着改换旋律的音级问题。这一点与十二度二重对位的情况相同，需要以旋律改换音级的效果为前提，选择转位的方法。

3. 终止式的处理

十度二重对位因其存在着音级改换，所以，终止式的处理与十二度二重对位相同，也需要灵活自由些，使其最后能结束在统一的调式、调性结构中。或者作为开放性结构进行一些改动，以适应与后面成分的自然衔接。

前面讲述十二度二重对位时，曾引用巴赫《平均律钢琴曲集》"第二卷第十六首赋格"为例，并摘出了原位结合与十二度二重对位的转位结合两种形式。下面再将同一首赋格的十度二重对位的转位结合摘出，以便从中了解巴赫对转位方法的运用，以及对终止式的灵活处理：

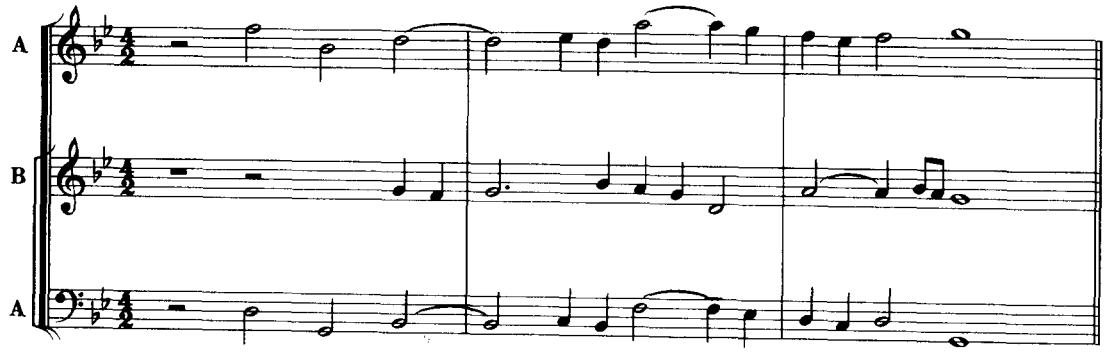
例 94



4. 三行谱表的练习方法

十度二重对位的练习，仍须运用三行谱表的方法写作。如下例：

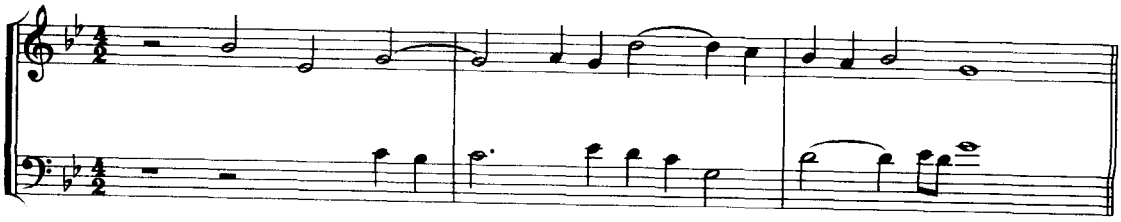
例 95



上例下方一对 B 上 A 下为原位结合，上方一对 A 上 B 下便是转位结合。这是用 B 保持原位不动，A 向上转移十七度的方法加以转位结合的(实为十七度二重对位)。

此外，还可用上六下五的转位方法，见下面的转位结合：

例 96

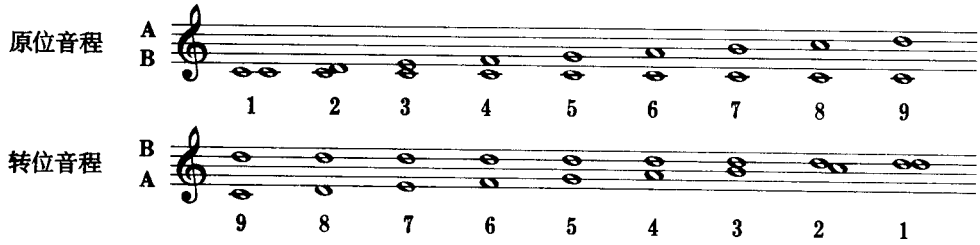


第五节 其他音程的二重对位

其他音程的二重对位，如九度、十一度、十三度、十四度二重对位，因其存在的局限性而使其应用价值不高。所以，不具体分析了。但为了理论上的完备，下面对四种音程二重对位的原位结合与转位结合的音程关系，用音程表加以显示，由此可以得到明确的解释。

一、九度二重对位音程表

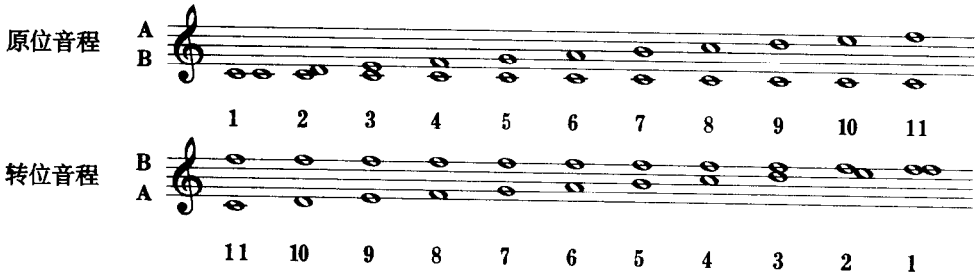
例 97



上表已清楚地表明：除五度音程转位后仍为五度音程外，其他音程均发生了性质上的变化。而五度音程又不能连续运用，这就说明，九度二重对位在实际应用时的困难程度是何等之大。

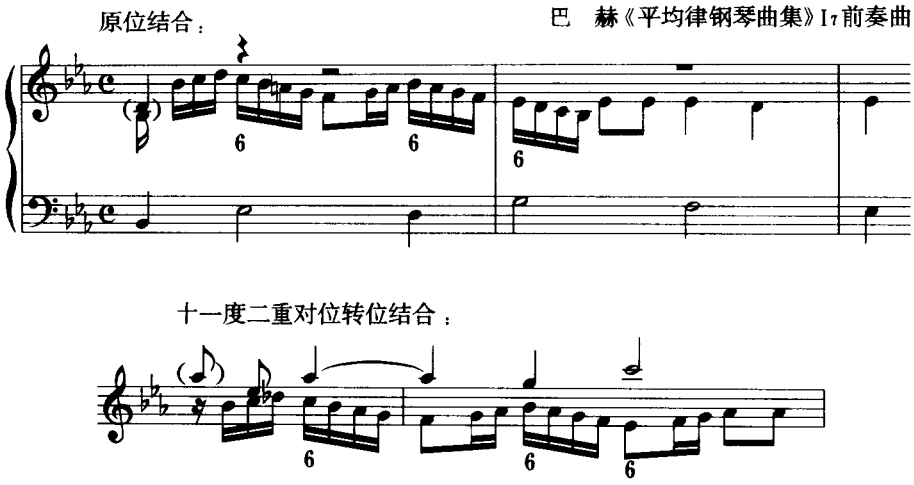
二、十一度二重对位音程表

例 98



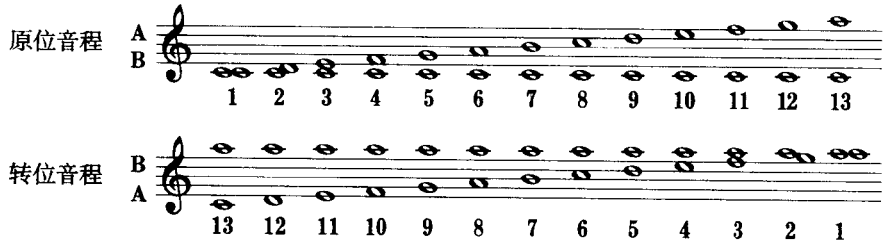
从上表中可以看出，除六度音程转位仍为六度音程外，其他音程转位后也都发生了性质上的变化。当然，与九度二重对位相比，在写作上的局限宽松了一些，比如：六度音程可以连续出现。也许正因为有这个特点，还可找到严格对位的实例。如：

例 99



三、十三度二重对位音程表

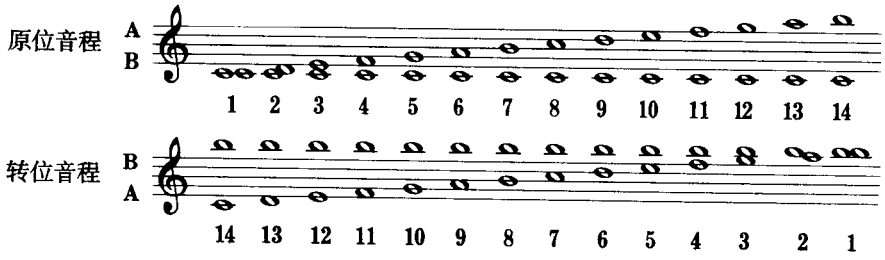
例 100



从上表中可以看到：十三度二重对位虽然有六度与八度两个音程转位后仍为协和音程。然而，困难并没减少，因为六度与八度互转，意味着它们都不能连续应用了。所以，十三度二重对位依然缺少应用价值。

四、十四度二重对位音程表

例 101



上表的十四度二重对位中，有两个协和音程三度与五度互转，致使三度音程不能连续应用了，因转位后即成为平行五度（十二度）的错误进行。所以，与上述三种二重对位的情况一样，很少被实践所用。

上面简单论述了四种音程的二重对位的基本特性。尽管不进行写作练习，但分析与判断的能力还是应该具备的。因为，在实际作品中，偶尔还会遇到这些转位方法的。

第六节　横向可动对位

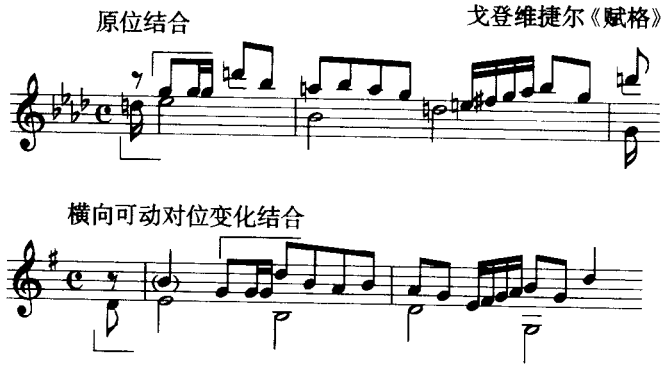
一、特　性

两个旋律的声部位置与音级关系均不改变，而是在时间上进行变动。这种横向变动的复对位，称之为横向可动对位。

横向可动对位有两种变化结合，一种是两个旋律原位结合时的先后顺序不变，而是将进入的时间距离加以变动，如靠近或拉远。另一种是：两个旋律原位结合时的先后顺序在变化结合中加以颠倒。比如：初次结合时是 A 先 B 后，移位之后变成 B 先 A 后。

下面先从实例中领悟一下这种复对位技术的特性与效果。

例 102



上例是一首三重赋格中第一与第二主题的初次结合以及展开部的变化结合。原位是在 g 小调，下方为第一主题，上方为第二主题。两主题的进入仅仅相差一个十六分音符。而横向移位后，第二主题的进入推迟了一个四分音符的时值。虽然调式不同，但两主题的音级在原位与移位两种结合中都没有任何变化。声部位置也没有变化。可见这里主要是利用了时间上的变动而形成新因素的，显示了横向可动对位的表现特性。

例 103

原位结合　　格拉祖诺夫《d 小调前奏曲与赋格》

横向可动对位变化结合

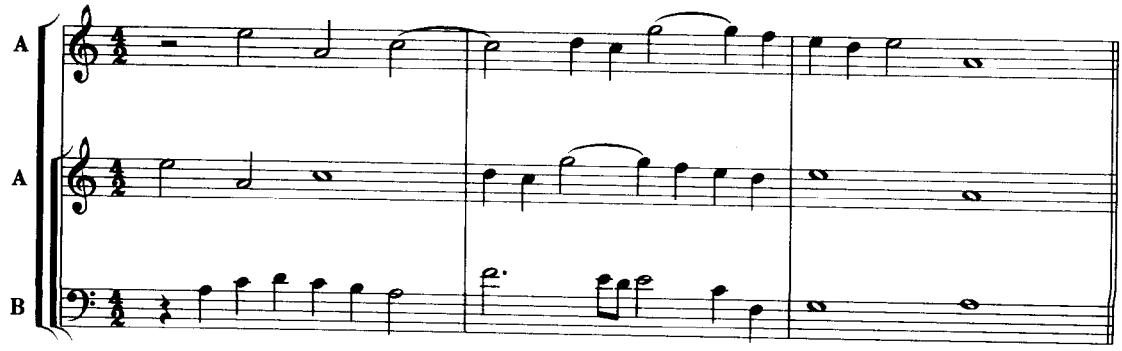
上例中的原位结合是二重赋格中两主题的初次结合。先出现的是第一主题，后进入的是第二主题。横向移位后，进入的先后顺序颠倒了过来。这里完全是依赖横向的变化形成新因素的。此外，这一例中的第一主题虽然在高度上移低了两个八度，但调式、调性、音级均没有发生变化，声部位置也未转换。因此，仍属纯横向可动对位。

二、写作原则

严格写作的横向可动对位，只能用三行谱表。因为这里存在的是时间的变动，所以，两个旋律的原位结合与变化结合，在纵的音程关系上已没有规律可循了。只有用三行谱表才能写出符合两种结合的对位旋律。

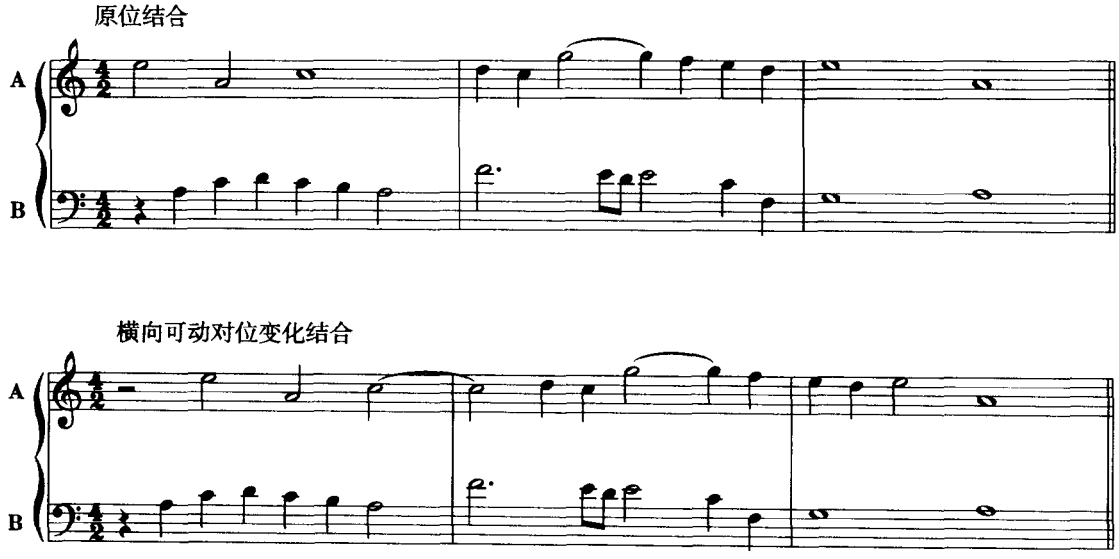
下例指示了横向可动对位的写作方法。上面两个旋律是已有的，将它们抄写在同样高度的两个谱表中，但进入的时间必须要有一定的距离。低音声部则依据上两行旋律创作对比旋律，其进入应在上方两个旋律的中间，这样才可形成两种结合在进入顺序上的变化。

例 104



上例的三行谱表中的上两行谱不发生结合关系，低声部与它们分别进行结合。为避免混乱，下面再将原位结合与横向可动对位的变化结合分别列出：

例 105



上例的原位结合是 A 先 B 后，移位后是 B 先 A 后。两旋律的音高关系没有任何变化，但进入的先后顺序颠倒了过来。

第七节　纵横可动对位

一、特　性

两个旋律的音高关系与进入的时间距离同时发生变化，使音乐获得新的结合形式，这种技术称为纵横可动对位。

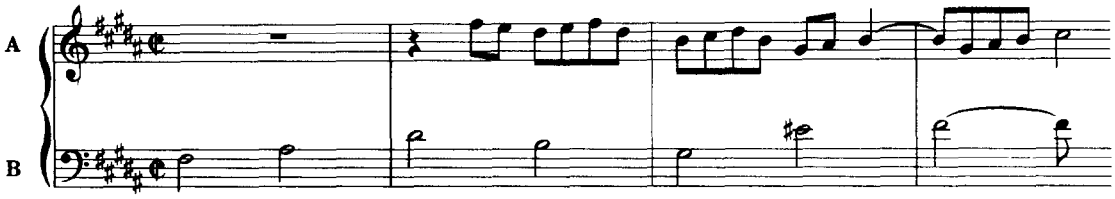
纵横可动对位是纵向可动对位与横向可动对位的结合形式。因此，前面分别阐述的纵向与横向可动对位中的各种可能性，都可出现在纵横可动对位中。但是，与二重对位却有着本质上的差异，因为纵向音高关系与声部位置变动的同时，横向时间也在变动，致使两旋律在纵的音程关系上已不存在任何规律了。然而，正因为具有这个特点，使两旋律在高度上的变化有了自由选择的可能。因为，任何音程的移动或转位，在写作上的难度都是一样的。如八度音程转位与十度音程转位之间已不存在技术上的难易之分了。

此外，纵横可动对位也有声部不转位的，而是将两个旋律的纵向音程距离加以变化，如拉宽或靠近，同时结合以横向的时间变动。下面分别加以论述：

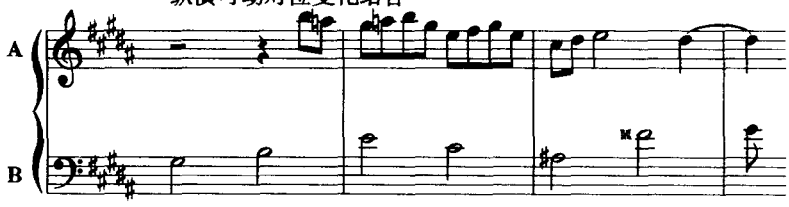
1. 声部位置不变的纵横可动对位

例 106

原位结合　　巴　赫《平均律钢琴曲集》II23 赋格



纵横可动对位变化结合

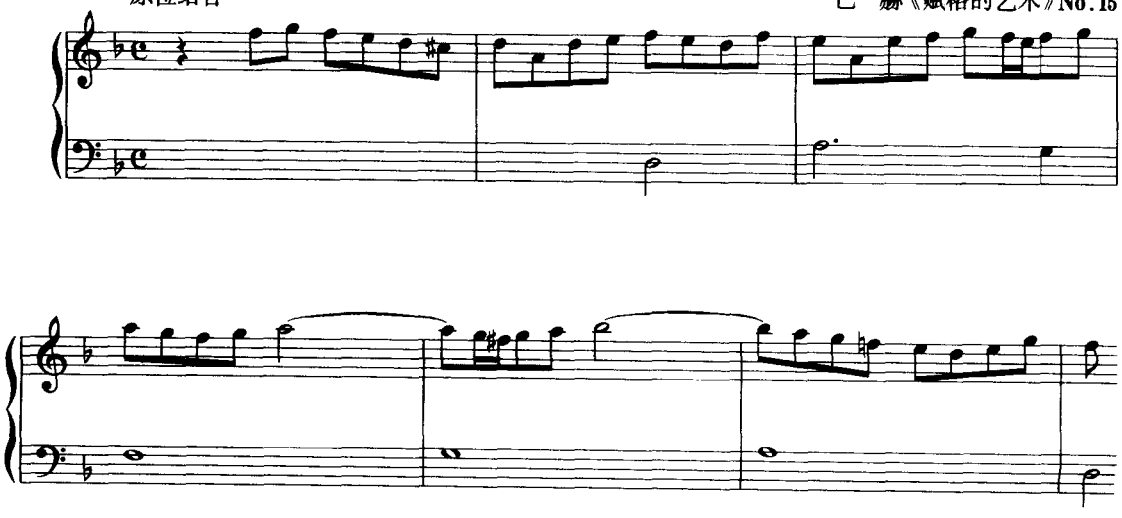


上例的原位结合，是二重赋格第二主题（高音谱）与第一主题（低音谱）的初次结合陈述。它们的第一个音是相隔两个八度的♯F 音。而纵横可动对位的变化结合中，两旋律的第一个音却是在两个八度加三度的距离上进入。因此，变化结合比原位结合拉宽了三度。而时间距离则靠近了半小节，也即一个二分音符的时值。不难看出，这里虽然纵横两方面均发生了变动，但声部位置却并没有转换。这就是由纵横可动对位原则所形成的变化形式之一种。

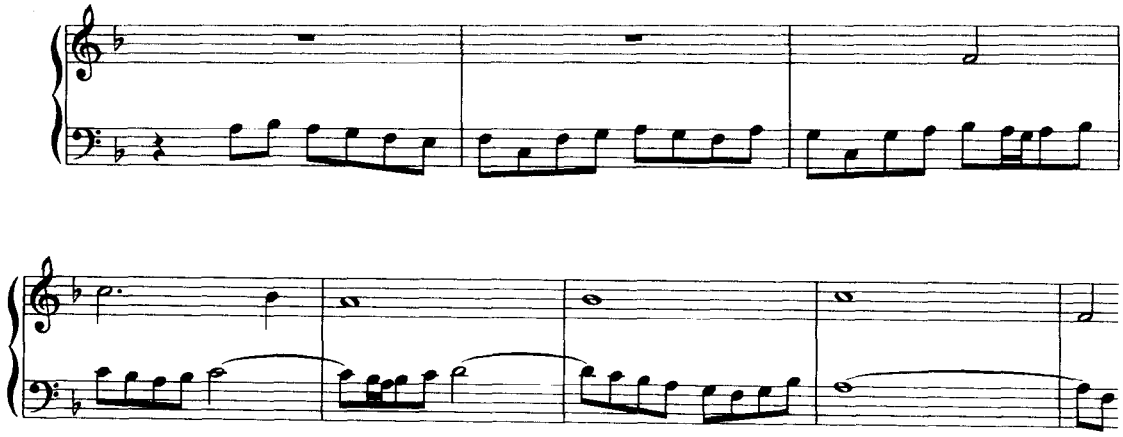
2. 声部位置转换的纵横可动对位

例 107

原位结合　　巴　赫《赋格的艺术》No.15



纵横可动对位的变化结合



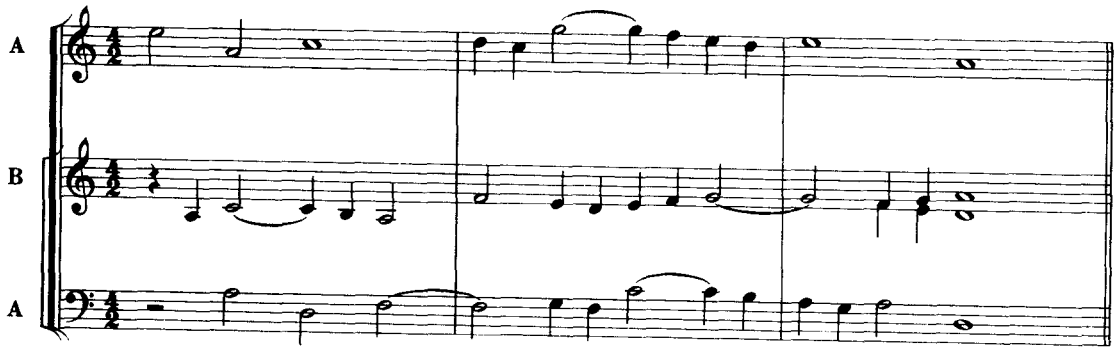
上例中，两个主题在变化结合中的时间距离与声部位置同时发生了变动。原位的下声部向上移高十度，原位的上声部向下移低十三度。进入的时间距离是向后移动了一小节，但进入的先后顺序没变。

二、写作原则

严格写作的纵横可动对位，只能用三行谱表。这时的三行谱表中，两个外端声部是已有旋律的原位及转位形式。与此同时，它们之间也进行了横向移动。然后在中间一行谱中配写对比旋律，这时需要上下兼顾两种结合的正确性。至于旋律的转位音程与横向移动的时间距离，完全可以自由选择，这里不存在任何写作上的难易差别。

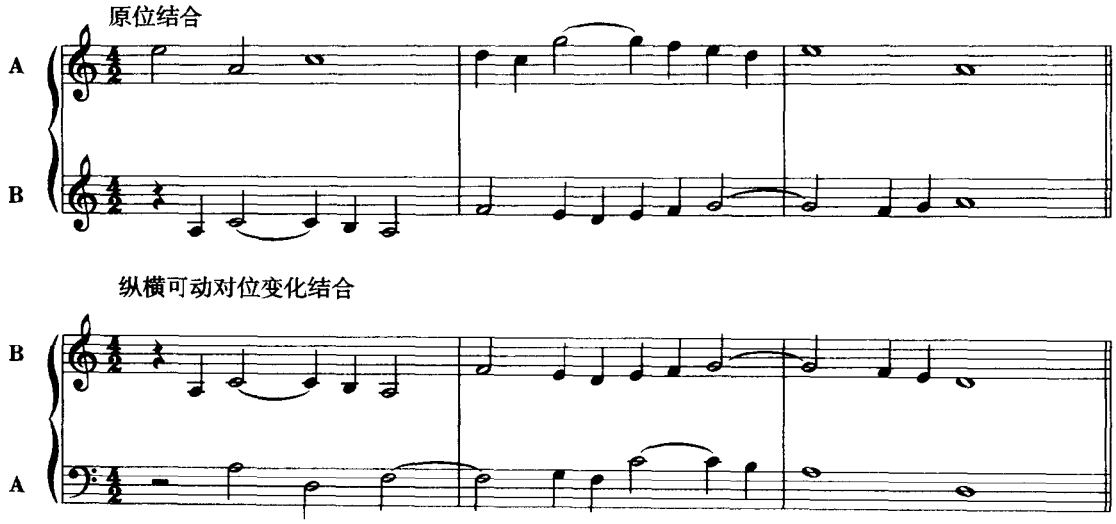
如果要想使变化结合中的两个旋律在进入顺序上加以颠倒，那么，B 旋律就要在两个 A 旋律之间进入。如果顺序不颠倒，就必须将进入的距离靠近或拉远。总之，要体现出纵横两方面都发生变化这一特性。下例指示了纵横可动对位的写作方法：

例 108



上例 A 旋律纵向移低了十二度，调式音级发生了变化，因此，终止式可作相应的处理。横向由原位的 A 先 B 后，变为 B 先 A 后。为了避免混乱，下面再将原位结合与变化结合分别列出：

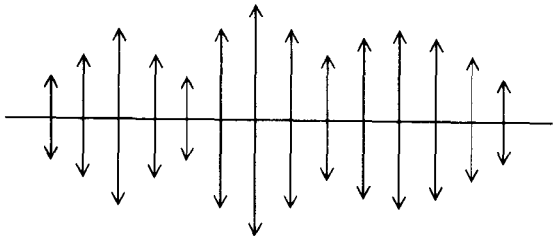
例 109



第八节　倒影对位

一、特　性

旋律线本身按照一定的关系，将旋律音进行的方向加以变动，原为向上进行的转为向下进行，原为向下进行的转为向上进行，使旋律本身发生变形。这种变形是以单个音为单位逐次向相反方向进行而获得的。下面用图像表明：



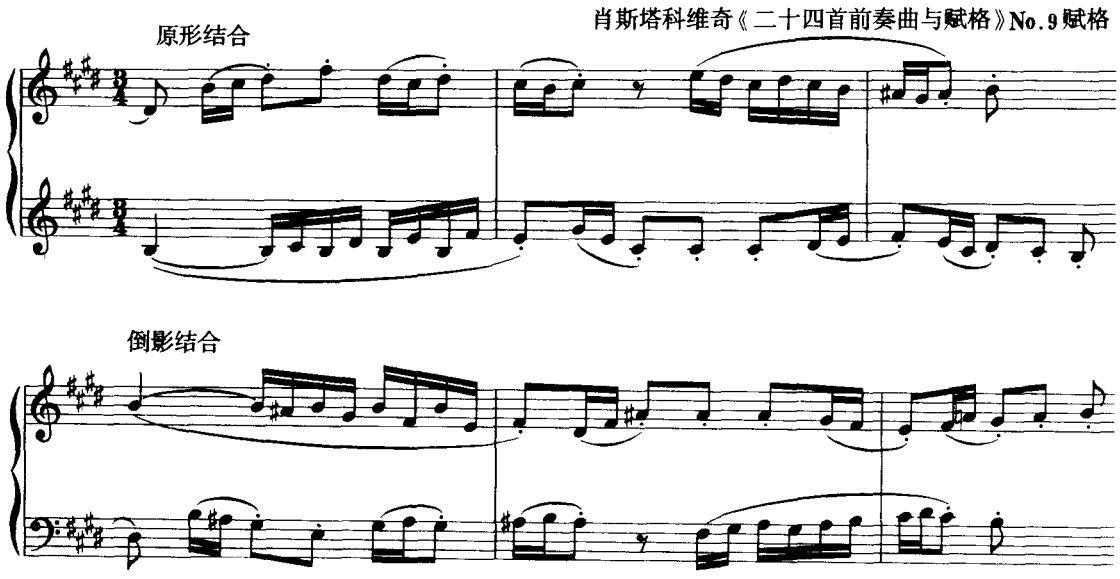
从上图可以看出，这种变形就如同水中的倒影，因而，也称为“倒影”。

两个相结合的对比旋律，都进行倒影变形，或其中之一进行倒影，另一保持原形而构成的新的结合形式，即称为倒影对位，也称反向对位。

倒影对位是发展音乐的重要技巧，当原形结合的对比复调结构，经过倒影变形之后，可形成的新因素是多方面的，如：改变旋律的形态；改变旋律的调式色彩；改换声部位置等。

下面先举例以领略倒影对位的表现特性：

例 110



上例原形结合是呈示部中答题(高声部)与固定对题的初次结合。下方谱是展开部中的倒影结合,两个旋律同时进行了倒影,并且声部位置也进行了转换。

二、写作原则

1. "轴"的意义

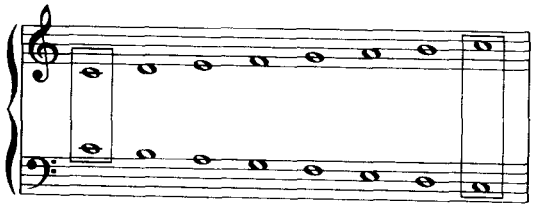
在自然调式的音乐中,旋律音进行转位必须确定一个界线音,也就是上面图像中的那条水平线。这个具有界线意义的音称为"轴"。当然,在十二音音阶中也可用空间轴进行倒影,不过这不属于本教程讲授的内容。

2. "轴"的选择

在自然调式中,任何一个音级都可作为"轴",但是,不同音级的轴其倒影后的效果是不一样的,甚至可以体现出一定程度的风格特征。下面分别加以论述:

①Ⅰ级音轴

例 111

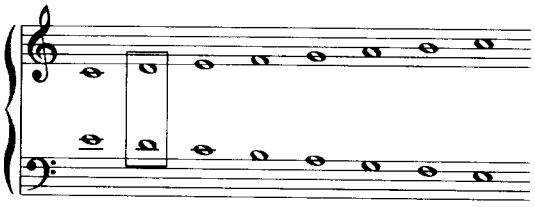


以调式的Ⅰ级音做轴进行倒影,最主要的特点是主音保持,属音与下属音互换。这个特点可

以使原形与倒影变形两种结合统一在相同的调式中，并且可以保持明确的调性结构。但在横向的旋律进行中，则有可能使纯音程变成增减音程。如果处理得好，能够获得非常美好的效果。如上面所举肖斯塔科维奇一例（例 110）就是以 B 大调 Ⅰ 级音做轴的倒影对位，其效果之完美无须评价。

②Ⅱ级音轴

例 112

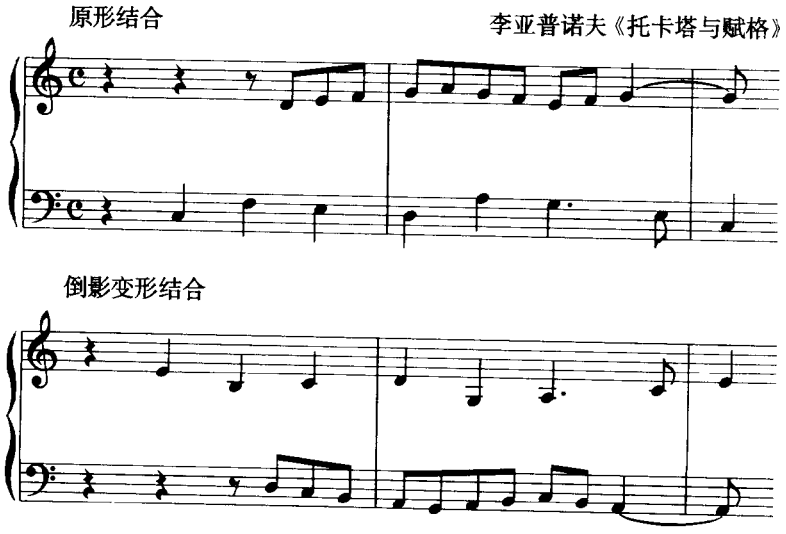


以自然大调Ⅱ级音、自然小调Ⅳ级音作为轴进行倒影，主要特点是旋律的横向运动中音程性质不变。比如大二度倒影后仍为大二度，大三度仍为大三度，纯五度仍为纯五度，增四度仍为增四度等。由于存在这个特点，就可做到原形未出现的增四度、减五度音程，倒影后也不会出现。这一方面解除了后顾之忧，更重要的是保持了旋律的风格特性。

以大调Ⅱ级音、小调Ⅳ级音为轴进行倒影还有一个特点是：可以形成平行大小调式互换的结果，从而改变了调式的色彩。从上面的表中即可看到：大调的主音倒影后，成为平行小调的属音，大调的属音倒影后，成为小调的主音。这种关系便促成了两个调式的结构骨架互相对应的效果。

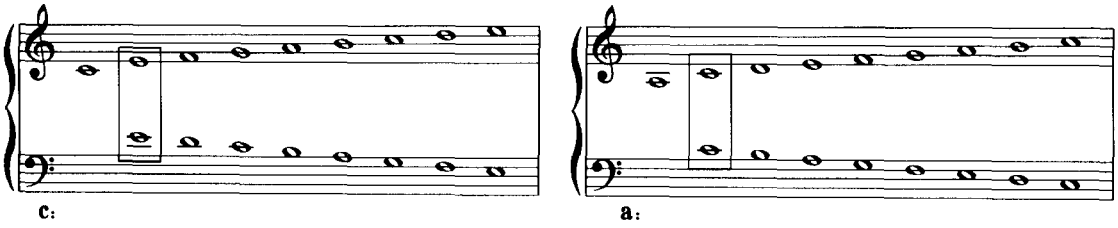
大调Ⅱ级音与平行小调Ⅳ级音，实际上是同一音列中的相同音，比如 C 大调的Ⅱ级音 D，也即是 a 小调的Ⅳ级音。见下面实例：

例 113



③Ⅲ级音轴

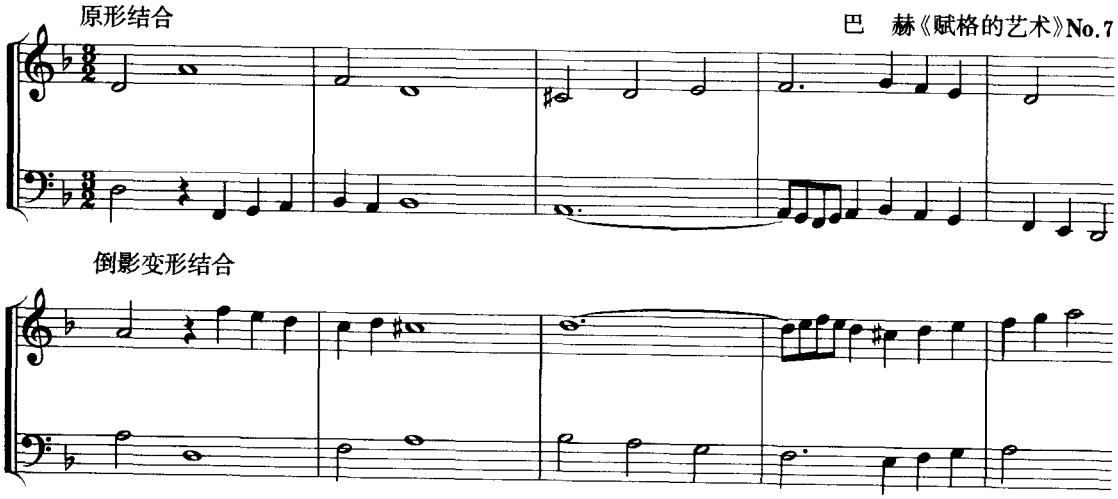
例 114



以自然调式中的Ⅲ级音为轴进行倒影，主要特点是同一调式中的主音与属音互换。这样的倒影结果与原形可保持在同一调性结构中。

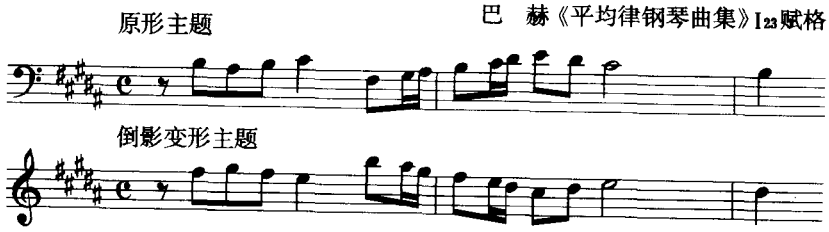
自然小调的Ⅲ级音与平行大调的Ⅰ级音，实际上也是同一音列中的相同音。比如：a小调的Ⅲ级音c，也是C大调的Ⅰ级音。由此可见，小调Ⅲ级音为轴与大调Ⅰ级音为轴，其倒影与原形在旋律的横向进行中，音程性质是一样的。以Ⅲ级音为轴进行倒影，可能会出现原位中的纯四、五度变为增、减音程的旋律进行。因此，要注意到这个技术问题。下面是以小调Ⅲ级音为轴的倒影对位实例：

例 115



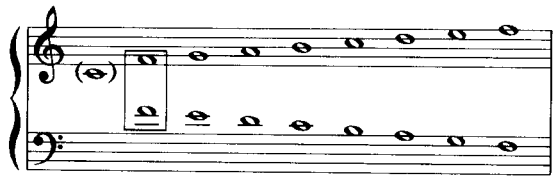
下例是以大调Ⅲ级音为轴的倒影变形：

例 116



④Ⅳ级音轴

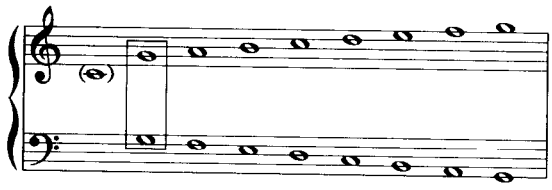
例 117



小调中的Ⅳ级音轴进行倒影的特点，在论述大调Ⅱ级音轴时，已进行过阐述，不再重述。以大调Ⅳ级音为轴的创作实践是少见的。所以，不再赘述了。

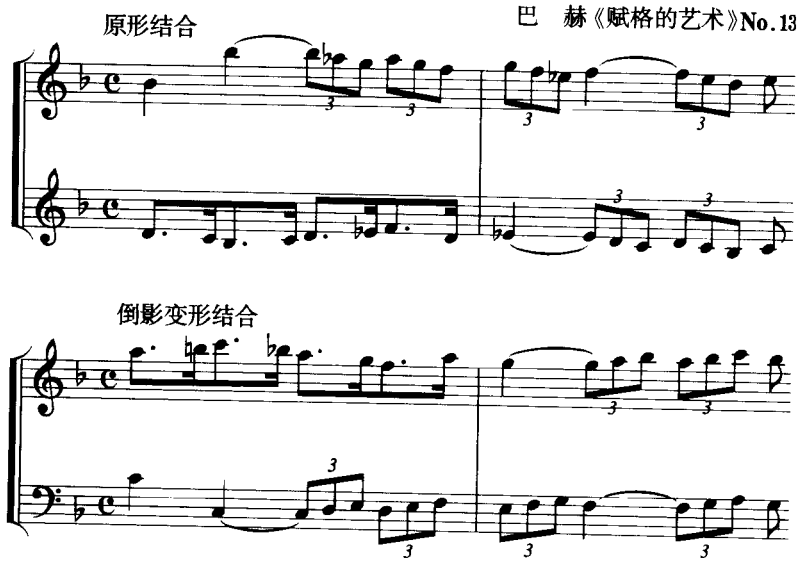
⑤Ⅴ级音轴

例 118



下面是以大调Ⅴ级音为轴的倒影对位实例：

例 119



上例原形是在♭E大调，倒影变形是在F大调，这是以Ⅴ级音为轴的倒影。由于不在同一调性中而使表面现象复杂化，比如：从外部现象看轴音是F，然而，F音在两个不同的调性中其音级也是不同的。所以，从音级关系看，这一例的轴音是大调的Ⅴ级音。也即主题开头的第一音，原形为♭E大调的属音♭B，倒影为F大调的属音C。如果将上方谱移至F大调便可一目了然。

⑥同音列各自然调式中的"商"音轴

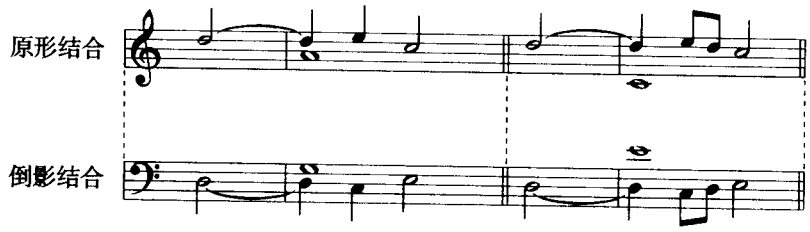
除自然大调Ⅱ级轴与小调Ⅳ级轴外，中国传统调式中的商调式、角调式、徵调式等用"商"音做轴与上述的大调Ⅱ级轴、小调Ⅳ级轴，在旋律的音程变换方面是一样的。在这里用"商"音进行概括，比用音级概括更为合适。

商调式中的"商"音是Ⅰ级音。在角调式中"商"音是Ⅶ级音。在徵调式中"商"音则是Ⅴ级音。以"商"为轴进行倒影，可以使五声性风格的音乐倒影之后仍保持其风格特点。

3. 延留音的应用

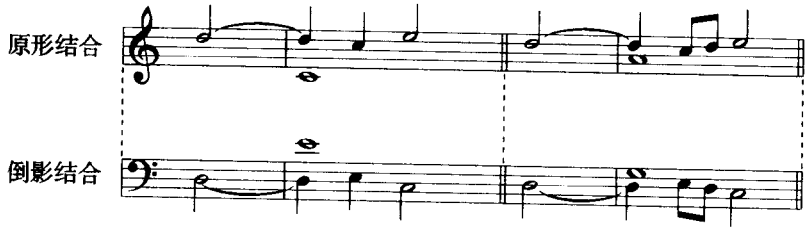
写作倒影对位的特殊技术问题是：简单的延留音不能用了，因为严格写作的延留音只能下行解决。而倒影对位中，原形结合时，下行二度解决的延留音，倒影后就会变成向上二度进行。要解决这个特殊的技术问题，就必须在写作原位结合时，运用装饰解决的延留音，以便使装饰音在倒影后成为延留音的解决音。见下面图式：

例 120



或者，原形结合时解决不加装饰，但解决音后反向到延留音的上二度音上。这样，便会形成倒影变形后的装饰解决。见下面图式：

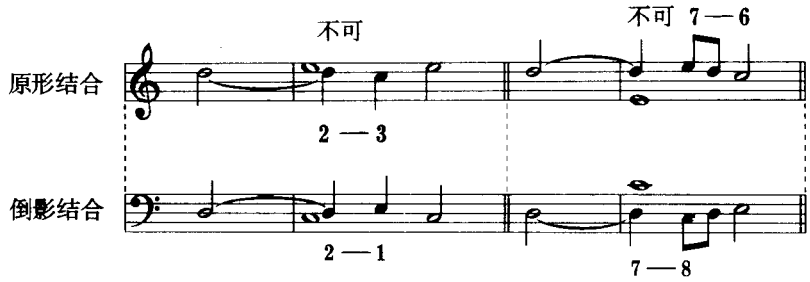
例 121



上两例中的图式显示的原形结合与倒影结合的延留音解决都是正确的。

但值得注意的是：原形结合时，2—3的下方延留音与7—6上方延留音不能用了。因倒影后，会变成2—1与7—8的延留音进行。见下面图式：

例 122



4. 倒影对位中的声部变换

倒影对位中的原形与倒影两种结合呈现出的声部变换关系，与单对位和二重对位中的声部关系形成矛盾现象。现将其基本规律归纳如下：

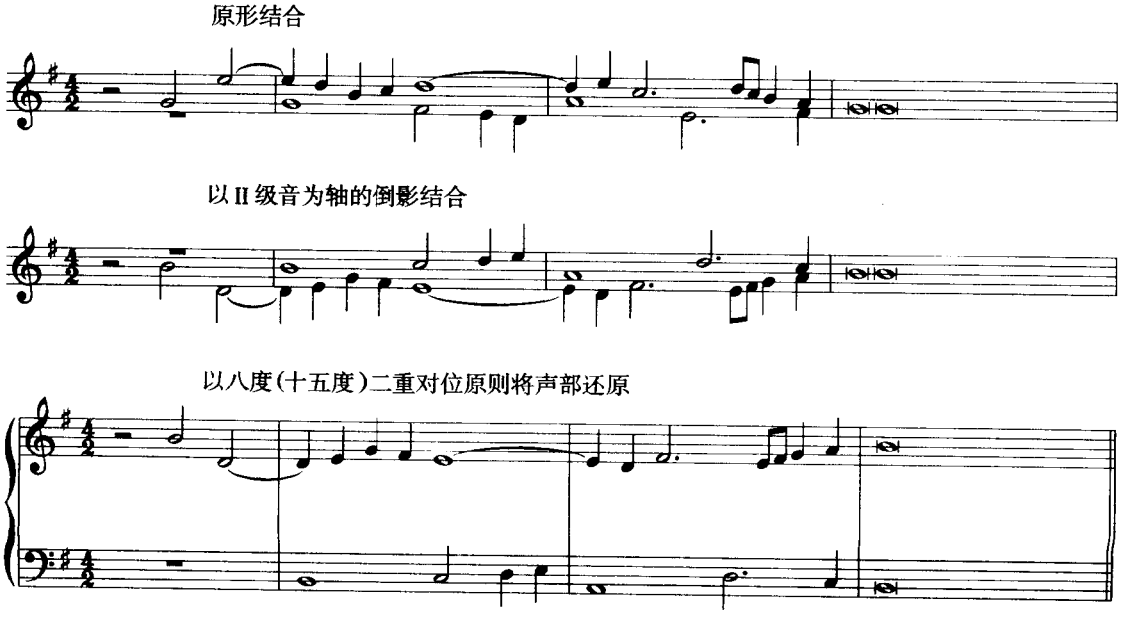
①两个对比旋律同时进行倒影，必然出现与原形结合相反的声部关系。也就是说，运用单对位原则写作的对比二声部（延留音技巧要符合倒影对位要求），倒影后声部必然转位，原为上声部的转为下声部，原为下声部的转为上声部，而纵向音程关系却没有变化。

②两个对比旋律同时进行倒影，而声部关系不加改变。即原形为上声部的倒影后仍为上声部，原形为下声部的倒影后仍为下声部，然而，这时的纵向音程却发生了变化。原形结合中的五度音程，倒影后成了四度音程。这就说明，声部位置保持不变的倒影对位是与八度二重对位相结合的结果。

③两个对比旋律之一进行倒影，另一保持原形，这其中的复对位是没有规律的，只能用三行谱表写作。

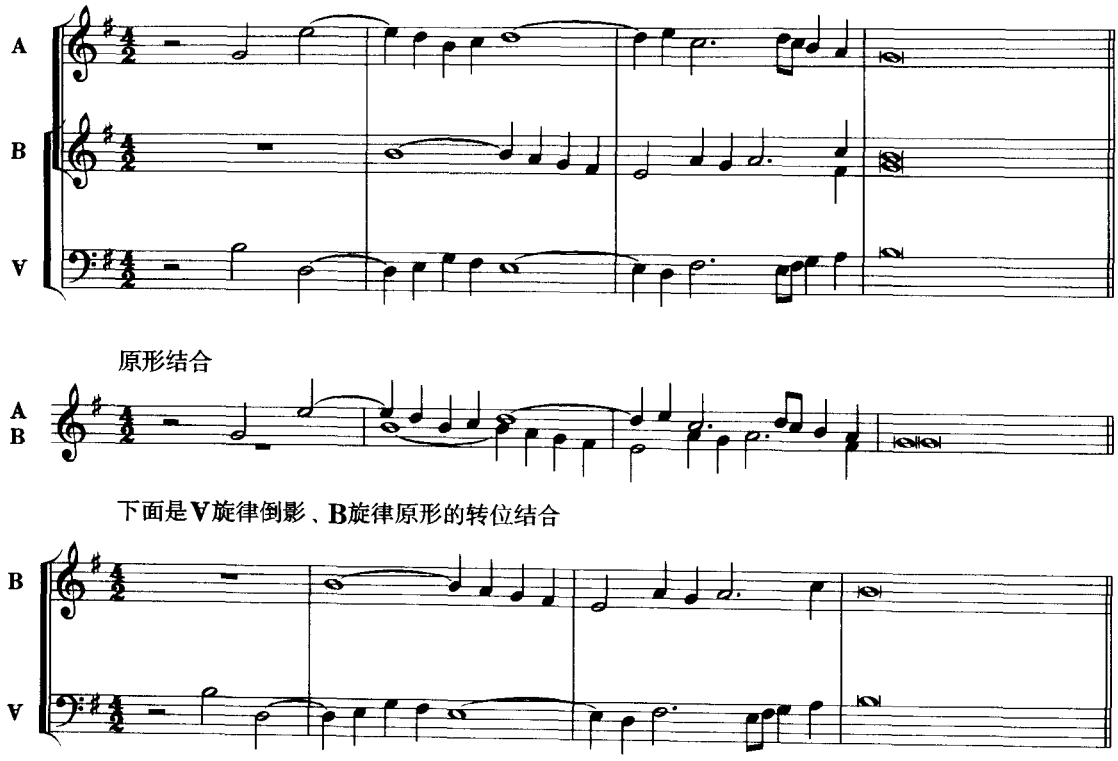
下面的例题指示了倒影对位的写作方法，这里在写作原形时，已运用了八度二重对位的规则。所以，可形成两种声部结合形式，而且音程的纵向变换都是正确的：

例 123



对比二声部中的一个旋律倒影变形，另一旋律保持原形，这种情况必须用三行谱表写作：

例 124

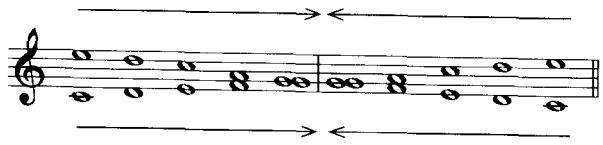


第九节　逆行对位

一、特　性

两个对比旋律的原形结合陈述之后，在各自原有声部位置上逆向进行至开始音，形成新的旋律形态的对位结合。这种由逆行而使旋律自身产生变形的对比复调，称为逆行对位。这种对位的特性就像是镜中映射出来的效果，所以，也称为镜式对位。见下面图式：

例 125



逆行对位的变化结合可以形成全新的效果，是发展音乐的重要技巧。所以，在二十世纪的创新浪潮中，得到了前所未有的发展与开掘。如兴德米特《调性游戏》套曲中 F 调赋格的整体结构，就是以顺向进行与逆向进行各一半而构成。具体研究与分析可参看笔者《二十世纪复调音乐》一书。

二、写作原则

逆行对位写作的特殊技术问题有以下几方面：

1.两个对比旋律应开始于主音，这样，就可保证结束也在主音上，从而为调性的建立确定了基础。

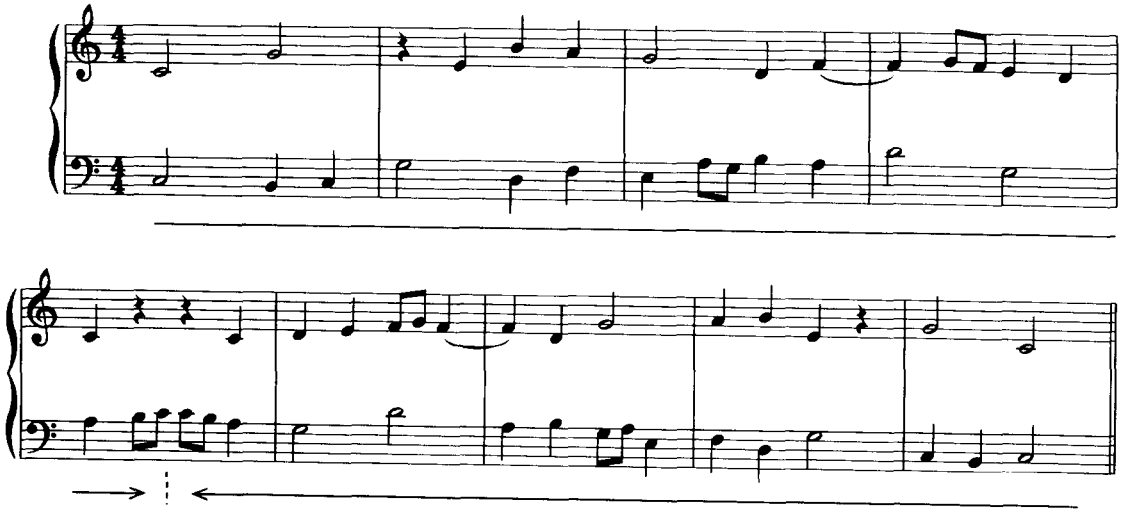
2.两个对比旋律的原形结合中的经过音、辅助音等，在逆行之后，就可能形成直接相撞的强倚音。这时，就需要倒过头来对原形结合中的不协和音加以调整，以便使两种结合都符合正确的应用规则。

3.两个对比旋律的原形结合与逆行结合之间的关键部位，就是两者相交接的那个部位，这是使音乐流畅自然连成一体的重要环节，必须处理好。比如：可以运用实音作为横向逆转轴，也可以用休止符作为横向逆转轴。总之，不要出现生硬感。

当然，在实际创作中原形与逆行不连在一起的情况也是常见的。

下例指示了严格写作的逆行对位练习的基本方法：

例 126



第十节　二重对位的分析方法

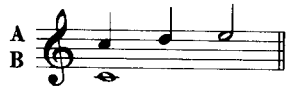
两个旋律在纵的方向将声部位置进行变动，在复调音乐作品及各种音乐体裁的作品中的复调段落，都是经常运用的手法。因此，不仅要能够运用这些技术进行写作，而且，还要求能够具有分析的能力。在实际音乐作品中，这些手法的运用并不像做练习那么单纯，常常是结合着调性、音级等因素的变换而出现的，从而形成了一种复杂现象。所以，只有掌握了分析方法才能理解音乐构成上的逻辑关系。

现将旋律在纵的方向进行声部位置变换的二重对位及不转位的纵向可动对位的分析方法，归纳为以下几种：

一、两声部一上一下向相反方向进行移动，由此引起声部位置的转换，这种情况用两个声部各自移动的音程数相加，再减一的方法，即可得出其二重对位的音程关系。减一的理由是：由于计算两声部移动音程数时，两者相加，其中便有一个音计算了两次，所以，只有减去一才能求出实际移动的音程数。正如三度叠加六度是八度而不是九度的道理一样。下面对图式进行分析：

例 127

原位结合：



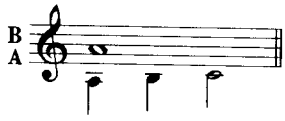
下面为转位形式：

①

8 + 8 − 1 = 15

②

6 +10 − 1 = 15

③ 

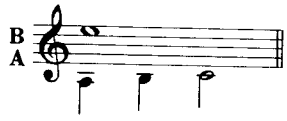
10 + 6 − 1 = 15

④

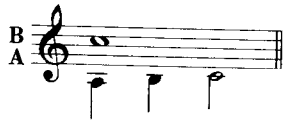
8 + 5 − 1 = 12

⑤

8 + 12 − 1 = 19

⑥ 

10 + 10 − 1 = 19

⑦ 

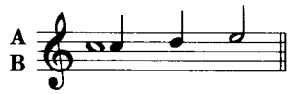
10 + 8 − 1 = 17

上面转位形式中的①、②、③三种为十五度二重对位，即统称的八度二重对位。④、⑤、⑥三种为十二度二重对位，十九度是十二度加一个八度的总和。⑦则是十度二重对位，十七度是十度加一个八度的总和。

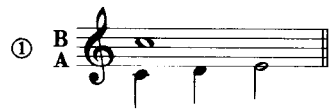
二、一个声部保持不动，另一声部移动，由此而引起声部位置转换时，只根据移动位置的那个声部所移动的音程数，就可确定其二重对位的音程关系。下面对图式进行分析：

例 128

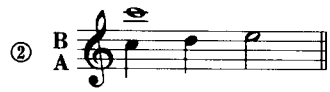
原位结合：



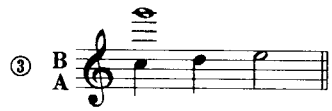
下面为转位形式：



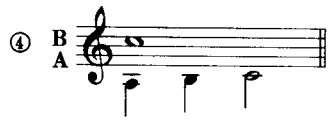
上声部移低八度



下声部移高八度



下声部移高十二度



上声部移低十度

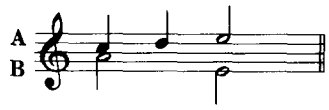
上面转位形式中的①、②为八度二重对位。③为十二度二重对位。④是十度二重对位。

三、两声部同时向同一方向移动，而由于移动的距离大小不同所引起的声部位置转换，这种情况则用大距离减小距离，再加一的方法即可了解其二重对位的音程关系。

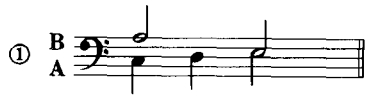
下面对图式进行分析：

例 129

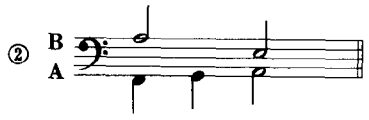
原位结合：



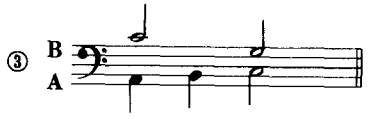
下面为转位形式：



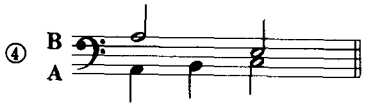
15－8＋1＝8



19－8＋1＝12



17－6＋1＝12



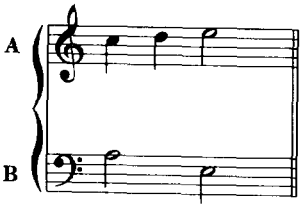
17－8＋1＝10

上面转位形式中的①为八度二重对位。②、③为十二度二重对位。④为十度二重对位。

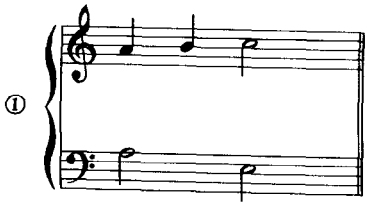
四、两个声部同时向同一方向移动，或一个声部保持不动，另一声部加以移动，声部位置不加改变，而音程距离则加以变化的纵向可动对位，由于声部没有转换位置，所以音程改变的实际度数，就是其移动的关系。下面对图式进行分析：

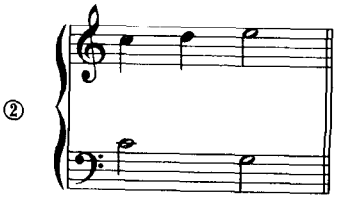
例 130

原位结合：

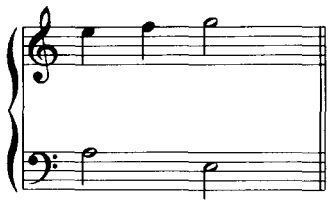


下面为纵向移动形式：

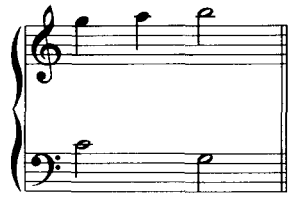




③



④



上面纵向可动对位中的①、②是将原位结合中两个旋律的音程距离靠近了三度。③、④是将原位结合中的两个旋律的音程距离拉宽了三度。

练　习

运用严格写作规则，完成以下各种复对位练习：

1.八度(十五度、二十二度)二重对位。

2.十二度(十九度)二重对位。

3.十度(十七度)二重对位。

4.横向可动对位。

5.纵横可动对位。

6.倒影对位。

7.逆行对位。

以上练习可根据教学进程提出具体要求，比如：对各种复对位的转位方法与变动形式等提出具体的多样化练习方法。

除写作练习，还应增加相应的实际作品作为分析作业，以便使学生获得全面的能力。

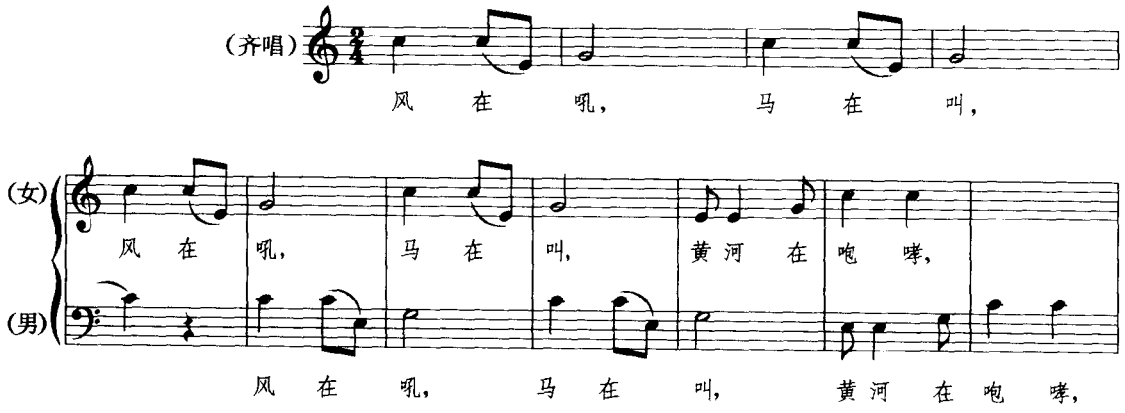
第五章　二声部模仿复调

第一节　基本概念

相同的音乐材料在同一声部中先后出现，称为反复。相同的音乐材料在不同声部先后出现，称为模仿。见下例所示：

例 131

冼星海《保卫黄河》



上例中的齐唱部分是由动机反复构成的乐句，女声与男声的合唱部分就是由二声部模仿构成。

构成模仿复调的结构成分名称如下：

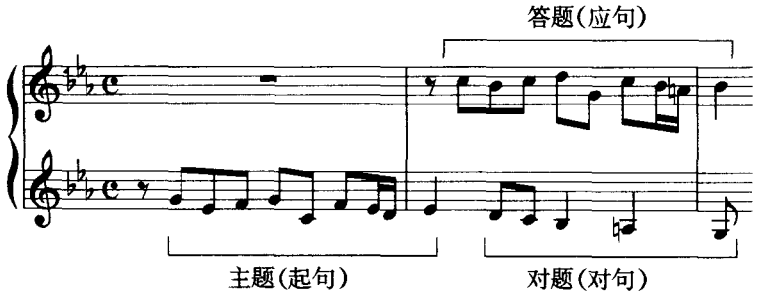
初次出现的声部称为开始声部。后出现的声部称为模仿声部。

开始声部陈述的旋律材料称为起句，或主句。如果是音乐的主题，即称为主题。模仿声部对起句进行模仿的部分，称为应句，或答句。如果开始声部陈述的是主题，模仿声部对其进行模仿的部分便称为答题。总之，它们彼此应该是对应的关系。

开始声部与模仿声部构成对比二声部的那个成分，称为对句，或对题。下面通过实例对上述成分加以显示：

例 132

巴　赫《平均律钢琴曲集》II_2赋格



模仿是重要的作曲技法，其应用形式可以从不同角度进行分类。如：根据模仿的程度，可划分为严格模仿与变化模仿两大类。根据模仿的部位，则可划分为局部模仿与卡农式模仿两大类。

在每一类中，又可根据其他角度进行细分，比如：根据音程距离可分为同度模仿、二度模仿、五度模仿等。根据变化的形态则可分为倒影(反向)模仿、扩大模仿、紧缩模仿等。

总之，模仿的构成是多种因素的综合体，不能孤立地对某一种因素进行分类。然而，从教学需要出发，又必须选择某一分类，作为循序渐进的依据。

第二节　严格模仿

严格模仿是指模仿声部对开始声部的音乐材料，在旋律进行方向、音程关系、节奏形式等方面，不加任何变化的进行模仿。

当然，在自然调式音阶中，严格模仿不等于精确模仿。因为，非八度音程的模仿，其旋律音之间的音程关系中的半音数，不可能是均等的。因此，所谓严格模仿也只是相对的概念而已。真正的严格而精确的模仿，只有在十二音半音阶中才可能出现。但这不是现阶段讲述的内容。

下面将严格模仿分为局部模仿与卡农两类进行讲述。

一、局部模仿

模仿声部对开始声部陈述的旋律材料，不进行连续模仿，这种结构称为局部模仿。因其构成简单，也被称为简单模仿。

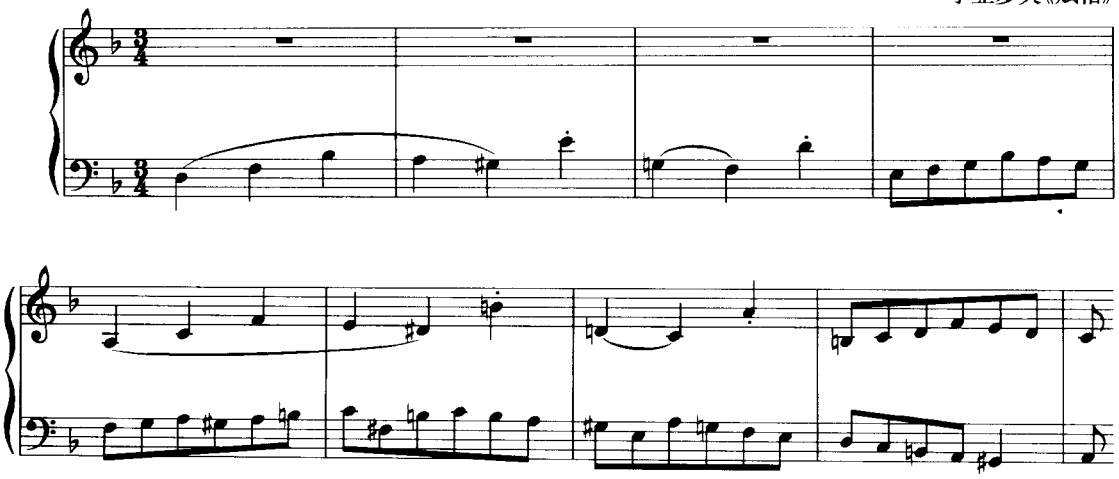
1. 局部模仿的应用

局部模仿在实际应用时，其形式非常灵活多样。任何体裁的音乐中，都可见到运用模仿作为陈述或发展音乐的手法而用于音乐结构的任何部位。

当然，在创意曲、赋格等复调音乐形式中，局部模仿则是最重要的陈述方法。比如，赋格呈示部的基本特征，就是由一个声部单独陈述主题，继而在其他声部加以模仿而构成。如下例：

例 133

李亚多夫《赋格》



在其他体裁的音乐中，根据表现需要，模仿可用于任何结构部位。比如：用于结尾会产生余音缭绕之感。用于结构中间则可起到描绘深化音乐形象的作用……。应该说，局部模仿的应用与艺术表现，是一个无法限定范围的问题，正如同一切未知的创作是不可预料的道理一样。

2. 局部模仿的写作

局部模仿的构成简单，所以在写作技术上具有很大的灵活性。下面根据其构成上的特点，确定几项程序性的写作原则：

①写作起句。起句的结构是根据音乐的体裁与风格决定的。比如：在赋格中赋格的主题就是起句。而赋格主题在结构上的多样性及内涵的丰富性，则不是现阶段教学的内容。虽然下面讲述的问题，必定联系到赋格的主题与答题之间构成模仿的基本方法及技术原则，但与写作赋格时的要求还是有区别的。

在局部模仿的练习中，只要求起句能有一定特性，能表达出一定的乐意。起句如果太短而又平平淡淡，就不可能产生良好的模仿效果。如果太长，则会削弱模仿的印象。因此，局部模仿中的起句，长短要适中。上面所举巴赫与李亚多夫两例（例 132、例 133）的起句都具有典范作用。

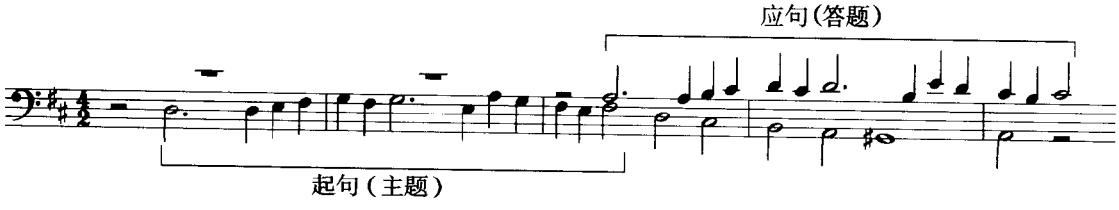
②应句进入。通常的情况是：起句陈述完后，模仿声部的应句再进入。但是，如果起句是一个完整的主题，这就可能受多样化主题结构以及模仿音程距离等因素的制约，而使应句的进入复杂化。为了解决这个衔接问题，可用以下几种方法：

a.起句中句逗的停顿处应句进入。见上面巴赫例（例 132）。

b.起句的结尾与应句的开始构成合理的音程时，可重叠进入。见下例：

例 134

格林卡《赋格》

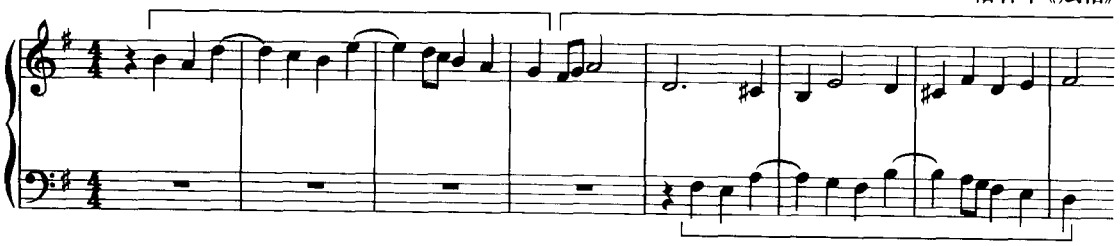


上例的起句(主题)结束于♯F音,应句(答题)开始于A音,恰好构成三度音程,因此,形成了起句结束与应句开始的重叠衔接,效果十分紧凑。

c. 起句是完整的主题，其结束音与应句的开始音在纵向结合中出现了不合逻辑的音程关系,这时必须运用连接因素,使应句在正确的、符合逻辑的音程关系上进入。见下例:

例 135

格林卡《赋格》



上例第4小节第二拍始为小连接。

③模仿声部的位置。这是根据开始声部确定的,开始声部在下方,模仿声部即在上方。开始声部在上方,模仿声部就在下方。在二声部模仿形式中,这是一个很简单的问题。

④模仿的音程距离。模仿声部与开始声部之间的音程距离,确切地说,是没有限制的。在自然调式音阶中,任何音级之间均可构成模仿。因此,用数字排列的方法即可罗列出模仿结构中两声部之间的音程距离。本章后面在论述卡农写作时,还将举出各种音程距离上构成模仿复调的实例。在此暂不赘述。

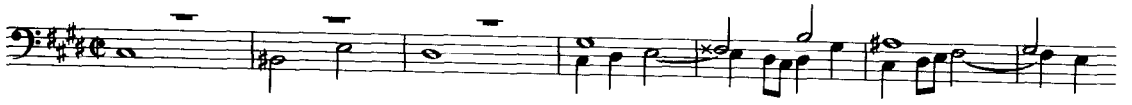
⑤四、五度关系中的完全模仿与守调模仿。模仿声部与开始声部之间的音程距离为四度、五度,也即主与属或主与下属关系,是赋格或以赋格原则写作的复调音乐作品中,构成呈示段的基础。因此,四度、五度模仿便具有了特殊的性质。所以,在此集中加以论述。

由于赋格等复调乐曲中,是以四度、五度模仿构成呈示部为典型布局。这就必然出现主调与属调或主调与下属调的转换问题。因为开始声部陈述的是主调上的主题,而模仿声部就要在属调上构成答题。为了两者能够合乎逻辑地衔接起来,于是,在四、五度关系中,就有了两种模仿形式。下面分别讲述:

a.完全模仿。这是指模仿声部对开始声部陈述的主题(起句),严格而精确地移到属调(属音级),或下属调(下属音级)上构成答题。见下例:

例 136

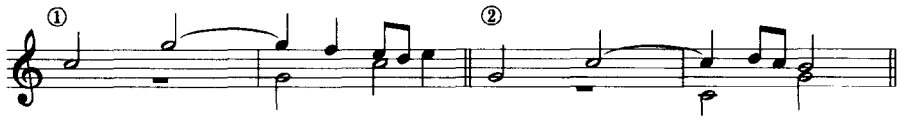
巴　赫《平均律钢琴曲集》I.赋格



b.守调模仿。这是指模仿声部在四、五度关系的调性上进行模仿时,为避免发生突然的调性转换，而将开始的几个音进行一些改动，使答题（应句）的首部仍然保持在主题（起句）的调性上。守调模仿的典型用法,是在主题首部有主音到属音,或属音到主音的四、五度跳进的情况下,

主题中的主音在答题中用属音回答，主题中的属音在答题中用主音回答，从而形成了主答属、属答主的规律。见下例：

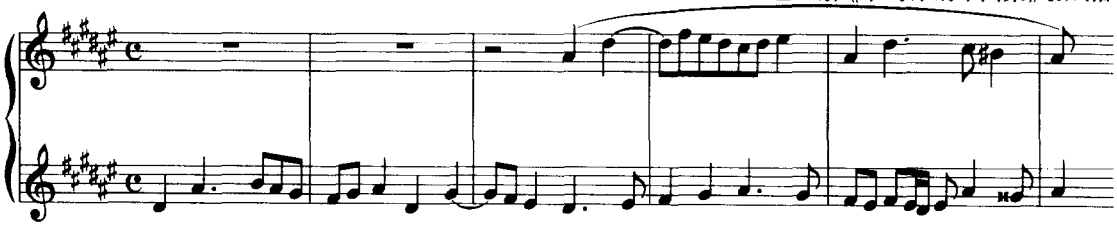
例 137



上例两个图式中的模仿声部都是用 C 主音代替了属调的属音 D 的，由此构成守调模仿。再如下面实例：

例 138

巴　赫《平均律钢琴曲集》I8赋格



上例模仿声部中的第二音♯D 是主调的主音，它在这里代替了属调的属音♯E，构成了守调模仿的典型形式。

上例所显示的是构成守调模仿的最基本的形式。而在实际应用中，处理的方法是非常多样化的。此问题在本教程的赋格部分将有细致的论述，目前阶段只要求初步掌握这种模仿形式，以便对所论述的有关实例能够理解，并且在写作练习时还可尝试运用。

⑥对句。对句(对题)在创意曲、赋格等复调乐曲中是必然存在的成分。当应句进入后，开始声部中与应句构成对比的旋律成分就是对句，也即对题。

对题要与答题构成良好的对位关系。所以，需要按照对比二声部的技术原则创作，并且还要使横向旋律发展连贯流畅。

在其他体裁的音乐中，还可见到不带对题的局部模仿，一般是为了描绘景物，或达到其他艺术表现目的。这种情况的应用形式，就没有必要进行论述了。

二、卡　农

卡农是英文 Canon 的音译。是与局部模仿相对应的概念，所以也称卡农式模仿。

卡农的基本构成特征是：模仿声部对开始声部陈述的旋律材料连续不断地加以模仿。即不仅模仿第一起句，还要依次模仿第二、第三等起句。如下图所示：

A　B　C　D　———

A_1 B_1 C_1 D_1 ———

当然，如果单纯解释卡农这一概念，只要起句与应句转移两次即可构成卡农。而局部模仿则只模仿开始声部中的一个起句，不进行连续模仿。这就是两者的区别。下面对卡农的构成形式等

进行具体分析：

1. 卡农的构成及应用形式

运用卡农形式构成的乐曲，称为卡农曲。卡农作为一种作曲技法，被广泛地应用于各种体裁的音乐中。

卡农的应用形式非常多样，难以从单一角度进行分类，必须将各种因素联系在一起才可理解一首卡农的本质特征。但为了适应教学的进程还须选择一种构成因素作为依据进行论述。下面就以音程分类：

①同度卡农

在同一高度的音级上构成卡农，主要用于轮唱歌曲。这种形式的特点是两声部都在同度音上开始。所以，声部交错是很自然的现象。但交错的音程应该是符合纵向结合的逻辑。下例是一首生动风趣的无伴奏合唱：

例 139

un poco più mosso ben marcato ♩=126　　Simile　　巴托克《烤面包》

小毛驴子去挑水，一桶一桶又一桶，小毛驴子去挑水，

小毛驴子去挑水，一桶一桶又一桶，小毛驴子

一桶一桶又一桶，九桶水装满了一大缸。

去挑水，一桶一桶又一桶，九桶水装满了一大缸。

例 140

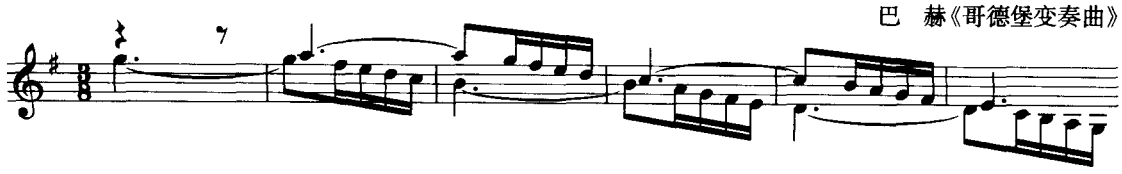
巴赫《哥德堡变奏曲》

②二度卡农

在相隔二度的音级关系中构成卡农，依然可以处理得流畅自然，而且合乎逻辑。见下例：

例 141

巴　赫《哥德堡变奏曲》

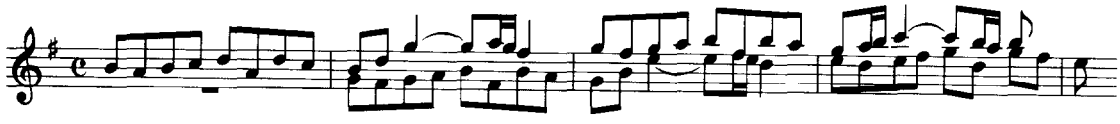


③三度卡农

三度音程距离上的卡农，一般选择Ⅰ、Ⅲ级作为开始音而构成。

例 142

巴　赫《哥德堡变奏曲》

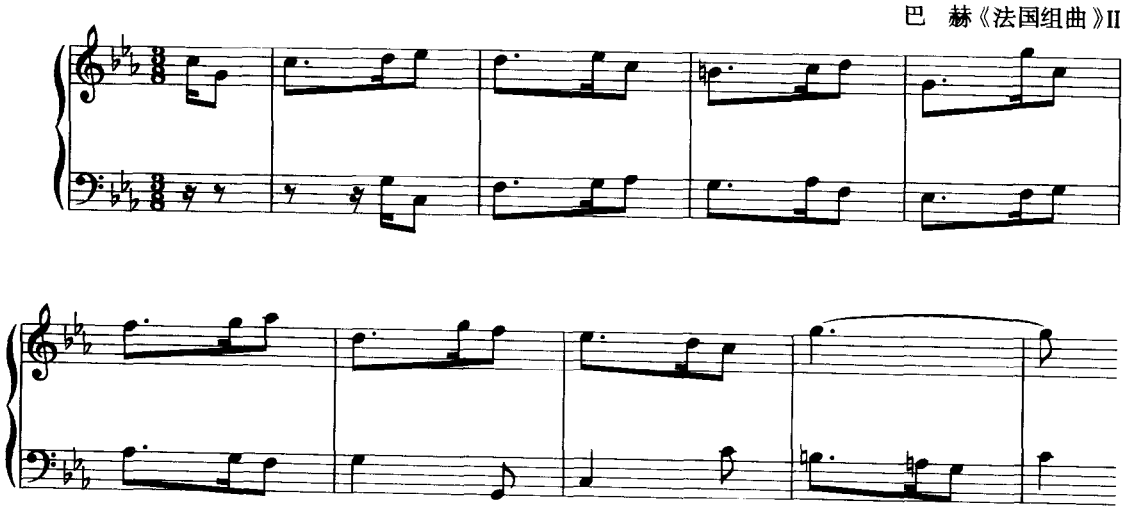


④四度、五度卡农

上五度下四度是属音级上的卡农。上四度下五度是下属音级上的卡农。其首部的完全模仿及守调模仿处理原则，与前面讲述的相同，不再重复。下例是运用守调模仿的下属音级（下十二度）上的卡农：

例 143

巴　赫《法国组曲》II



下例是属音级上的下四度卡农：

例 144

张敦智《金湖大合唱》IV

女高　世上　所　有的湖　泊　啊　要　算　金　湖　最漂亮　哟。

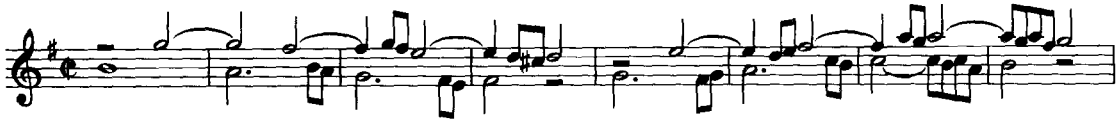
女低　世上　所　有的湖　泊啊　要　算　金　湖　最　漂　亮。

⑤六度卡农

巴赫在下例中是用Ⅰ、Ⅲ级大三度音程转位构成的上六度卡农，与前面所举下三度卡农（例142）加以对照，即可了解两种卡农音程的互转关系。

例 145

巴　赫《哥德堡变奏曲》

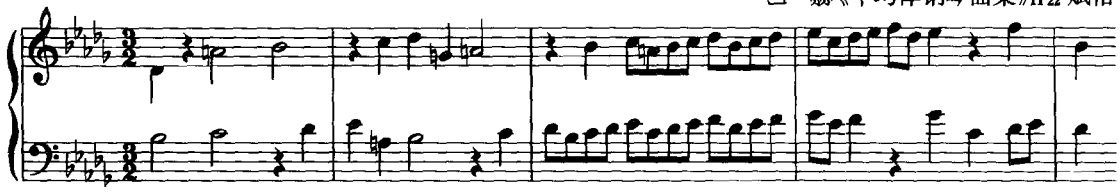


⑥七度卡农

建立在同一调式音阶的七度音程上的卡农，能产生出十分新颖的效果。见下例：

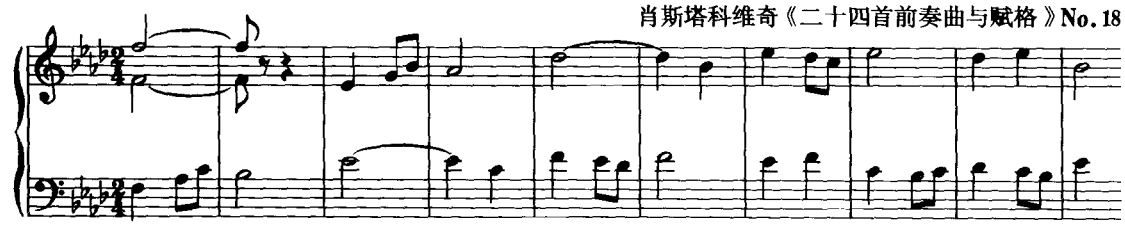
例 146

巴　赫《平均律钢琴曲集》II_{22} 赋格



例 147

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 18



上面两例都是在小调的Ⅰ级与Ⅶ级音上构成的七度卡农。

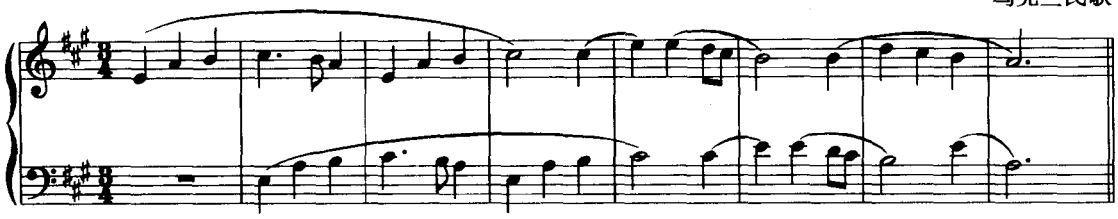
⑦八度卡农

八度音程上的卡农，因为是在同一调式音级上构成，其旋律音之间的音程关系都不进行变

化。因此，可以说，只有八度卡农才称得上真正的严格卡农。当然，同度卡农也属此类。见下面实例：

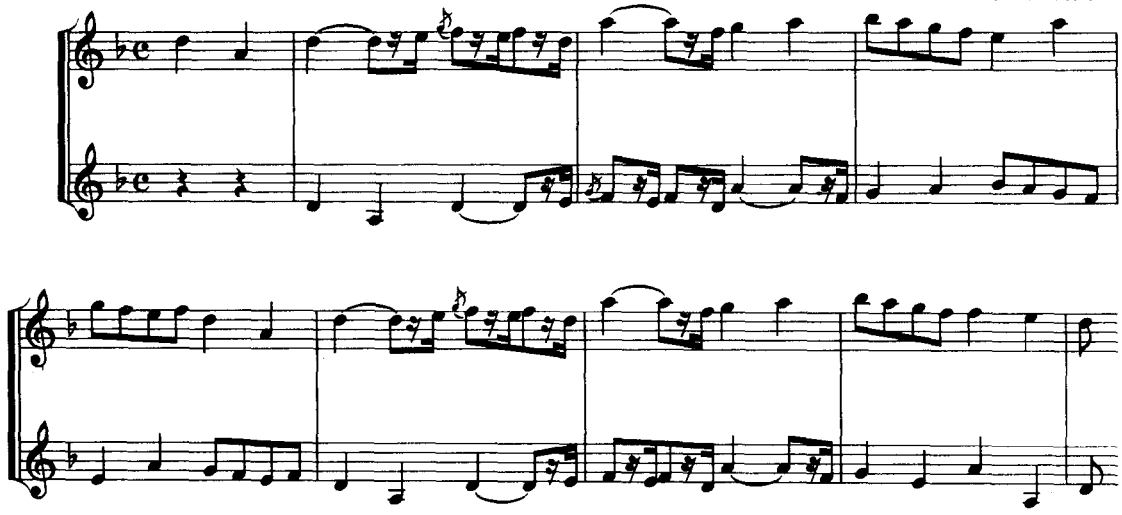
例 148

乌克兰民歌



例 149

比　才《阿莱城的姑娘》

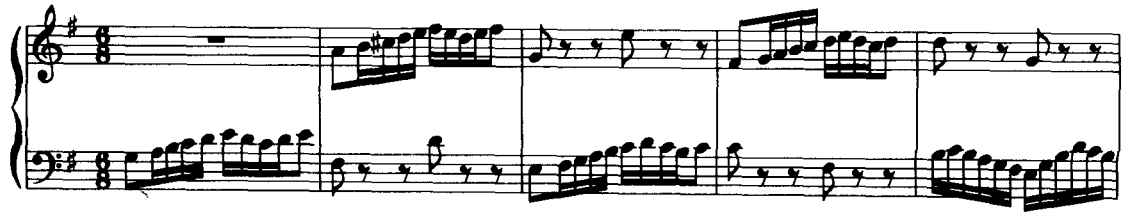


⑧其他音程上的卡农

九度、十度等超过八度的复音程卡农，从音级关系看，与二度、三度等单音程卡农是相同的。但实际效果却不一样。见下面实例：

例 150

巴　赫《哥德堡变奏曲》



2. 卡农的写作

卡农的起句与应句进入之间的衔接，与局部模仿有相同之处，也有不同之处。这是与卡农的结构特性相关联的。这些问题在下面的具体论述中即可得到理解。

卡农是连续的模仿，因此需要有符合结构特性的写作程序。下面先用图式对卡农结构及写作程序加以表明：

起句 A	第二起句（对句）B	第三起句 C	第四起句 D	
	应句 A_1	第二应句 B_1	第三应句 C_1	终止。

上图表明了基本写作程序，即：先写起句 A，之后按照拟定的时间距离与音程距离将其抄写在模仿声部，构成第一应句 A_1。再根据 A_1 写作对句，也即第二起句 B。A_1 与 B 必须构成良好的对位关系。再将 B 抄写在模仿声部作为第二应句 B_1。再根据 B_1 写作第三起句 C……依次写作直至卡农结束。

结束的处理要根据音乐结构及发展的需要而定。如果是其他体裁音乐中的一个卡农段落，则可转入对比写法或其他织体。

下面再将卡农中各部分的具体要求，分别加以阐述。

①写作起句

卡农的起句与局部模仿中的起句，其结构形式有相同的情况，也有不相同的情况。局部模仿中的起句，一般是要求能表达一定的乐意，长短要适中。过于短小的起句不能达到模仿的效果。

而卡农中的起句，则与局部模仿的要求有不同之处。因为卡农是依赖于连续模仿这一特性，而使音乐获得连贯性与完整性的。所以，卡农的起句有时可以很短，甚至短到只有一个音。当然，也有以完整主题作为卡农起句的。关于起句，可参看上面所举各例，不再赘述。

②应句的进入

卡农中应句的进入形式，是根据起句的情况决定的。如果起句是结构完整的主题（乐句型或乐段型），这种情况，模仿声部的进入，应与上面所讲到的局部模仿中的相同情况，运用同样的处理方法。

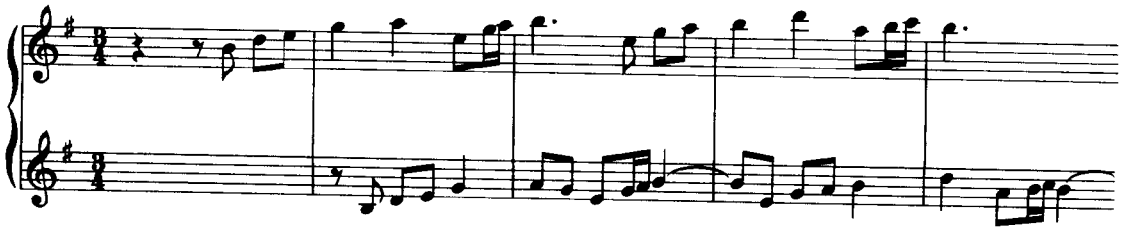
然而，卡农中起句的形式除上述情况外，还有其他各种各样的可能性。所以，规定应句该如何进入，则是没有必要的。

应句的写作极其简单，只要将起句按拟定的模仿音程距离与时间距离抄写在模仿声部即可。

常见的卡农形式中的起句与应句，其时间距离一般是采用以四分音符为一拍的节拍形式中的四拍、二拍等。当然，其他类型也屡见不鲜。下例是三拍子的音乐，相距两拍而形成了节奏上的强弱交错，产生出一种进击的力量。

例 151

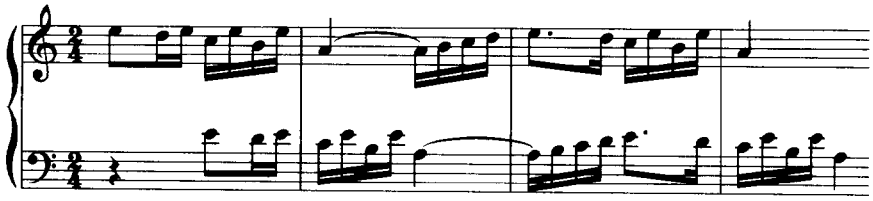
何占豪《烈士日记》I



下例是完整卡农曲中的第一个乐句。起句虽只有一个四分音符的长度，但旋律的连贯性及乐句严谨的逻辑都没受影响。

例 152

C. 莱涅克《卡农组曲》No.6



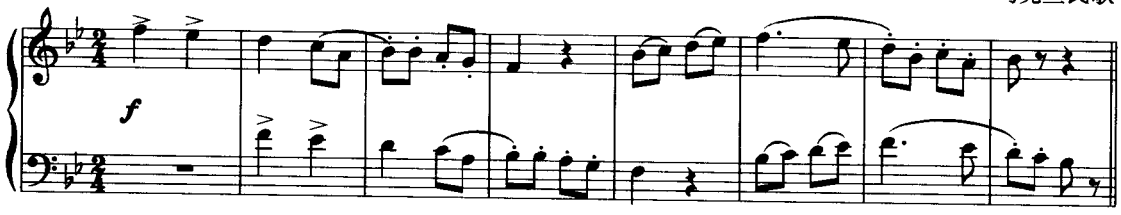
③写作对句

对句是应句的对比声部，是起句的继续部分。所以，对句是在受横向与纵向双重制约的情况下写作的。纵向须符合对比二声部的结合原则，横向则要与前后成分构成连贯自然，具有严谨逻辑性的旋律组织。

下例是一首完整的卡农小曲。流畅的民歌旋律与严谨的对位结合，为写作卡农练习提供了示范作用。

例 153

乌克兰民歌



第三节　变化模仿

变化模仿是指模仿声部对开始声部的旋律材料进行模仿时，是按照某一原则将其加以改变，使模仿结构中的两个声部的旋律形态出现了差异。

变化模仿有两种变化原则，一种是按照固定规律加以变化的变形模仿。如：倒影模仿、扩大模仿、紧缩模仿、逆行模仿，及其综合变形等。另一种是不按照固定规律而加以灵活变化的自由模仿。

下面集中对变形卡农进行分析，如果遇到构不成卡农的模仿结构，即是局部变形模仿。

一、倒影卡农

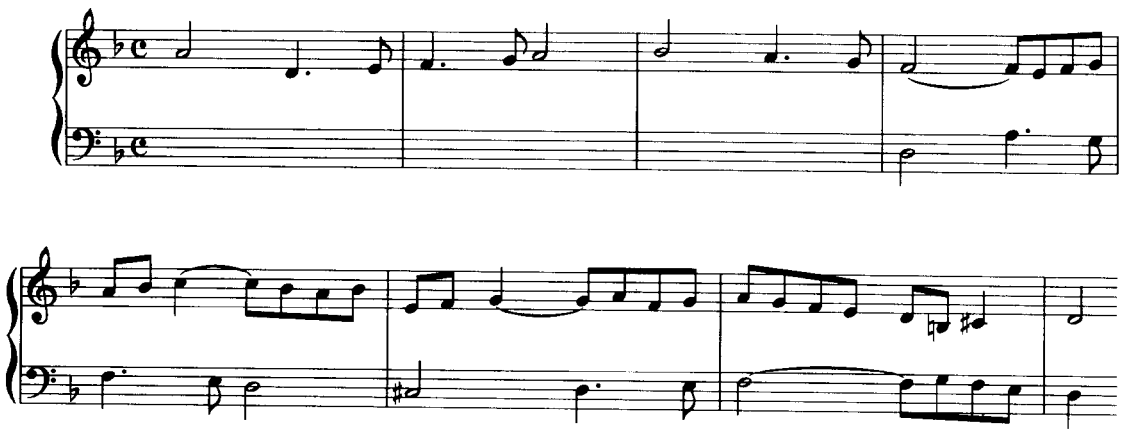
倒影卡农也称反向卡农。是与同向卡农相对应的概念。前面所讲述的各种音程上的卡农均为同向卡农。

倒影卡农的写作程序是，先写起句，再按照选择的轴音将起句加以倒影变形后抄写在模仿声部。开始声部再根据倒影后的应句写作对句，也即第二起句。再将第二起句进行倒影构成第二应句。依此顺序写作即构成倒影卡农。

下例展现了倒影卡农的特性与效果。

例 154

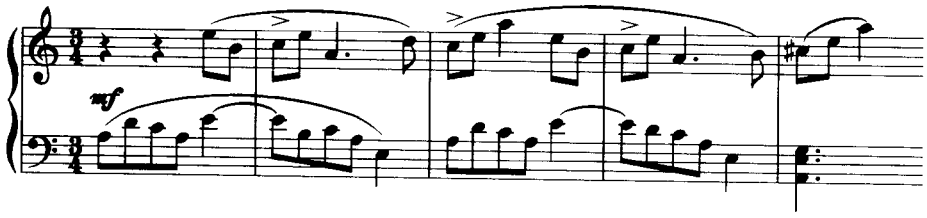
巴　赫《赋格的艺术》V



上例是以 d 小调Ⅲ级音为轴的倒影卡农。下例则是以 a 小调Ⅲ级音为轴的倒影卡农。

例 155

C · 莱涅克《卡农组曲》



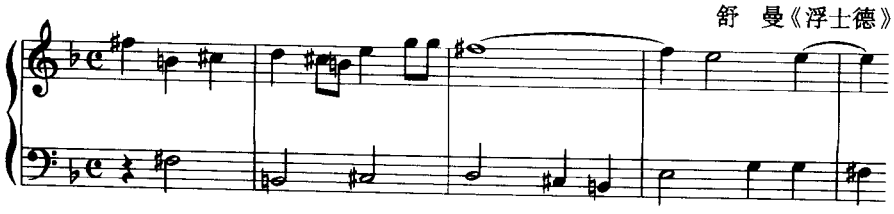
二、扩大卡农

模仿声部对开始声部所陈述的旋律音，按倍数将时值增大而构成的卡农，即称为扩大卡农，也被称为增时卡农。如果构不成卡农即称为扩大模仿。

扩大卡农是一种具有独特表现力的发展音乐的手法。不论复调乐曲还是其他体裁的音乐中都经常应用。见下例：

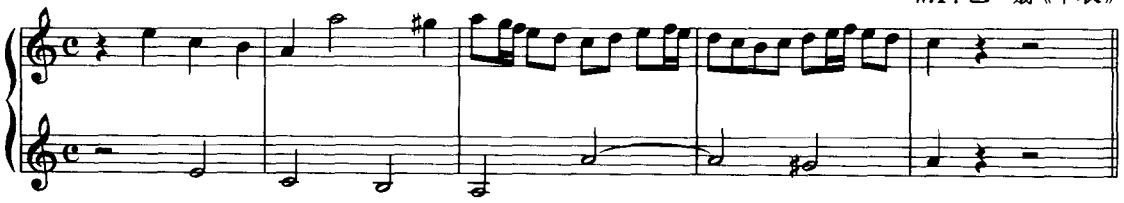
例 156

舒　曼《浮士德》



例 157

W.F. 巴　赫《卡农》



上两例均为八度扩大卡农。实际上,任何音程上的扩大卡农在写作技术上都是一样的容易。

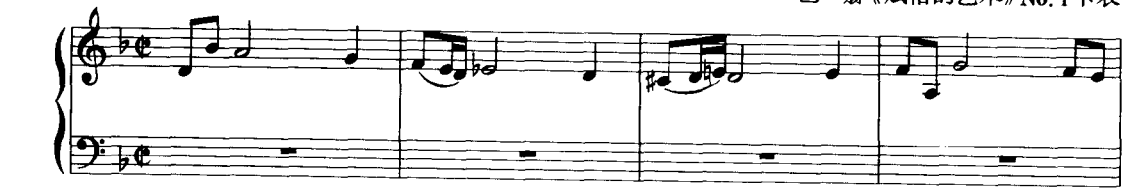
写作扩大卡农的起句不能太长，如上面所举舒曼一例（例 156）只用了一个四分音符的起句。当然,运用长起句的扩大卡农也不乏其例。

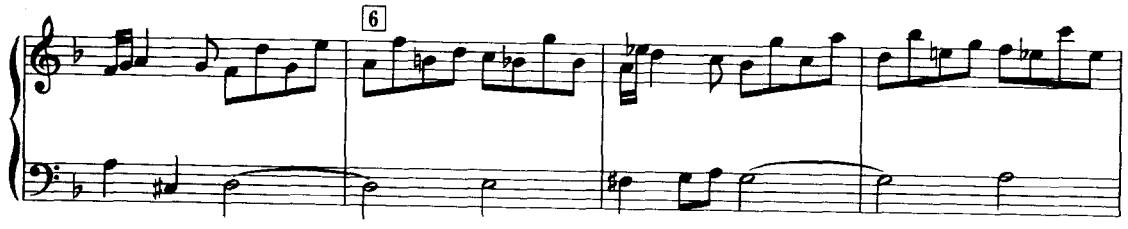
三、扩大倒影卡农

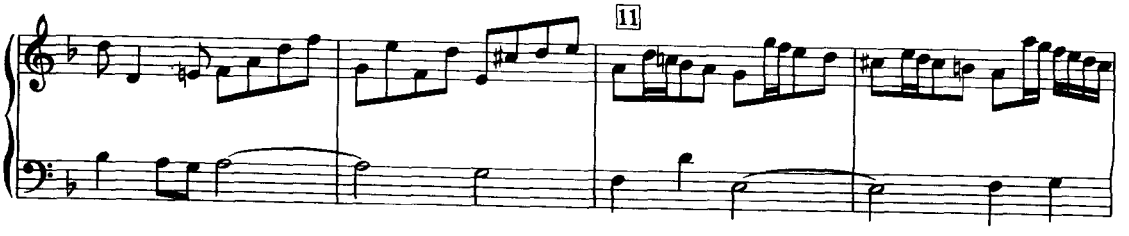
扩大时值与倒影两种技术结合起来的变形卡农,称为扩大倒影卡农,也称增时反向卡农。由于双重新因素的运用而使其具有了独特的效果。见下例:

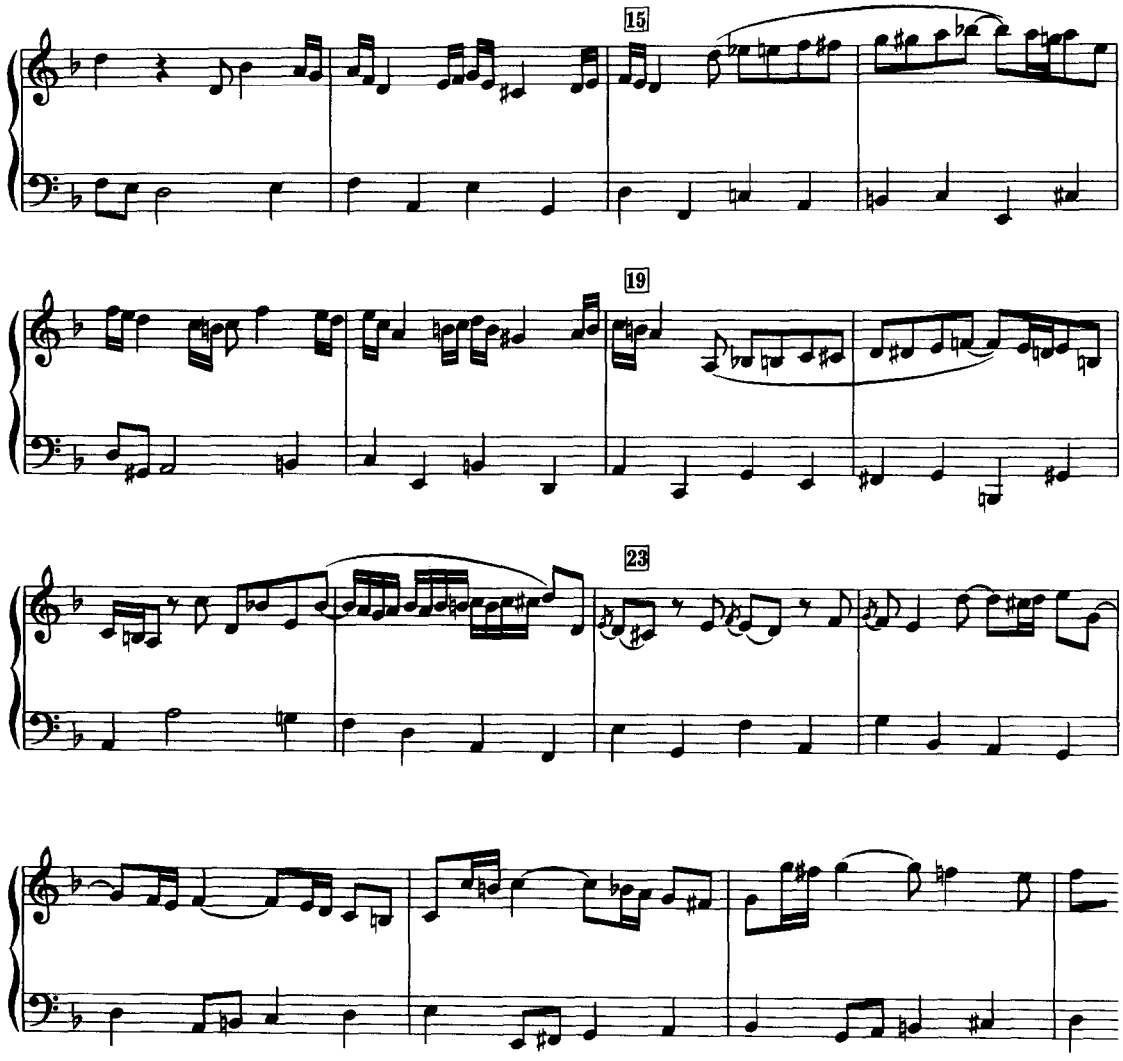
例 158

巴　赫《赋格的艺术》No. I 卡农



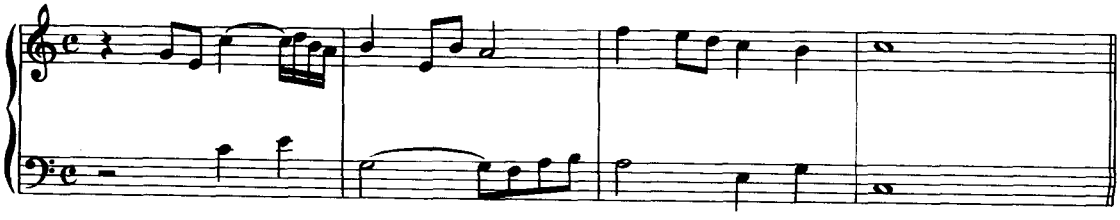






扩大倒影卡农是扩大卡农与倒影卡农的结合形式，写作技术没有增加新的问题。下例可作为写作扩大倒影卡农练习的参考：

例 159

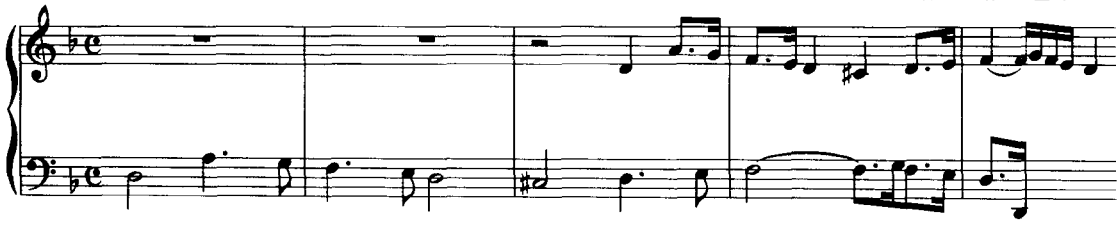


四、紧缩卡农

模仿声部对开始声部所陈述的旋律音，按倍数将时值缩小而构成的卡农，称为紧缩卡农，也称减时卡农。见下例：

例 160

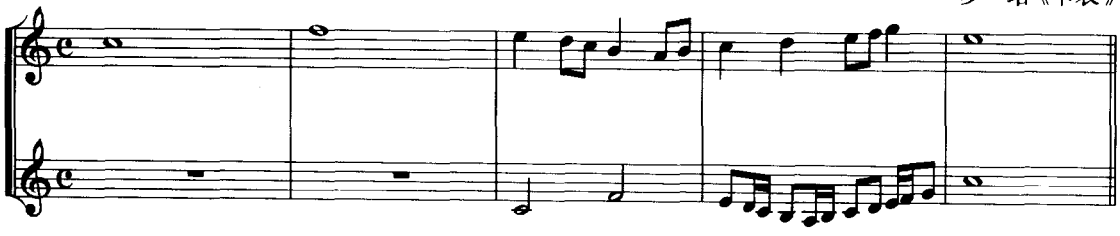
巴　赫《赋格的艺术》VI



再如下例：

例 161

罗　培《卡农》



上例是德国作曲家罗培(J.C.Lobe 1797—1881)所作卡农曲中的一个段落。

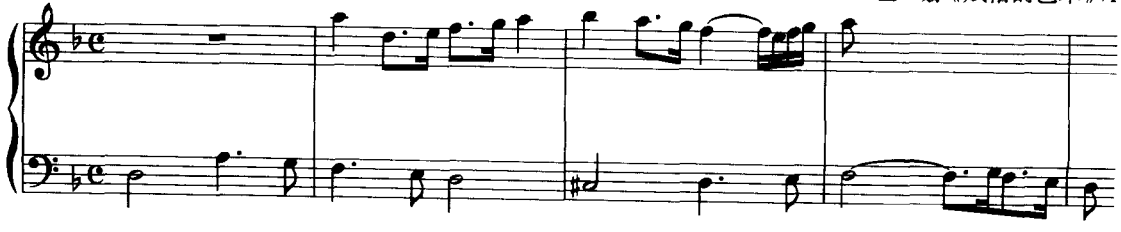
紧缩卡农的写作方法也很简单，只有一个问题应提起注意，这就是：写作紧缩卡农的起句要相对长一些，否则，模仿声部迅即追上起句，而使紧缩模仿变成扩大模仿。

五、紧缩倒影卡农

紧缩时值与倒影相结合的卡农，称为紧缩倒影卡农，也称减时反向卡农。见下例：

例 162

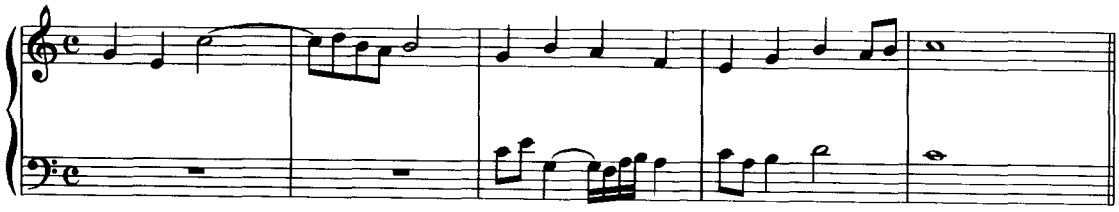
巴　赫《赋格的艺术》VI



紧缩倒影卡农的写作是综合紧缩与倒影两种技术原则于一体，因此，起句要相对长一些，再选择一个适当音级作轴，就可顺利完成。上面巴赫一例因起句较短，所以，真正的紧缩倒影卡农在第2小节就已完成。第3、4小节已经变成了扩大倒影卡农。

下例可作为写作紧缩倒影卡农练习的参考：

例163

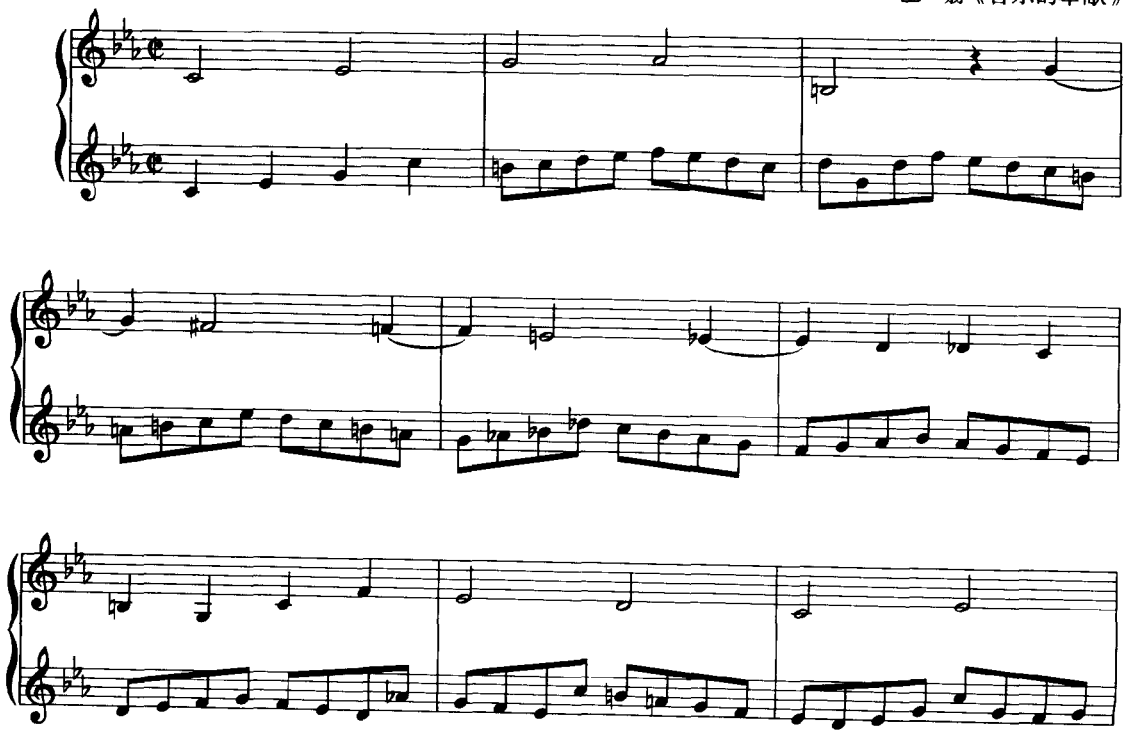


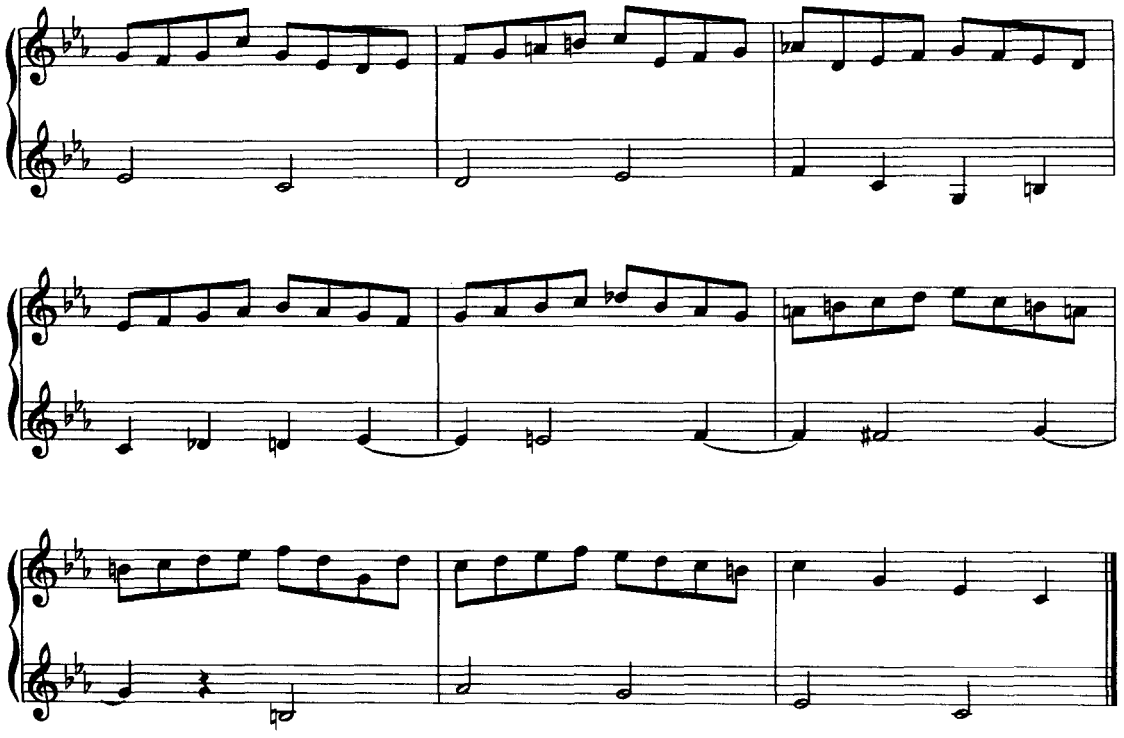
六、逆行卡农

模仿声部将开始声部的旋律，从尾向头逆向模仿构成的卡农，称为逆行卡农，也称回文卡农。这是一种具有新奇特性的复调技巧。见下例：

例164

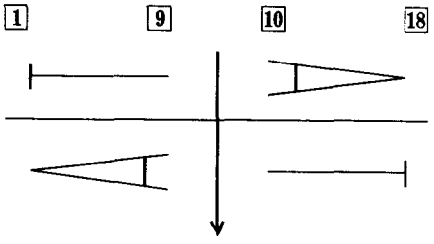
巴　赫《音乐的奉献》





从上面一例中可以看出:这里两个声部是同时开始的。所以,究竟哪个声部是开始声部,哪个声部是模仿声部,已经不是重要问题了。重要的是;其中任一声部都是对另一声部的旋律进行逆向模仿而构成的。比如将上声部作为开始声部,则下声部就是从尾到头的模仿了上声部。反过来,如果将下声部作为开始声部,则上声部就是从尾到头模仿了下声部。

所以,下声部从最后一音逆向读谱,与上声部从开头第一音顺向读谱其结果完全一样。反过来亦然。再仔细分析又可发现:这首 18 个小节的逆行卡农的基本材料是 9 个小节。第 10 小节起至第 18 小节,是前面 9 小节的逆行转位。下面用图式加以表明:



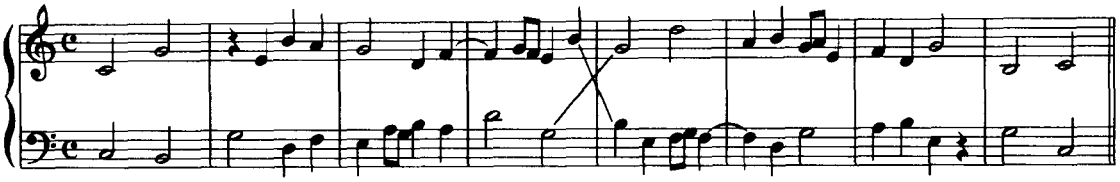
逆行卡农的写作方法可归纳为如下几点:

1. 两声部同时开始于主音,并以对比二声部原则加以结合。同时还要遵循八度二重对位的规则。

2. 两声部逆向转位的关键部位要处理得连贯流畅。

下例作为严格写作逆行卡农练习的参考:

例 165



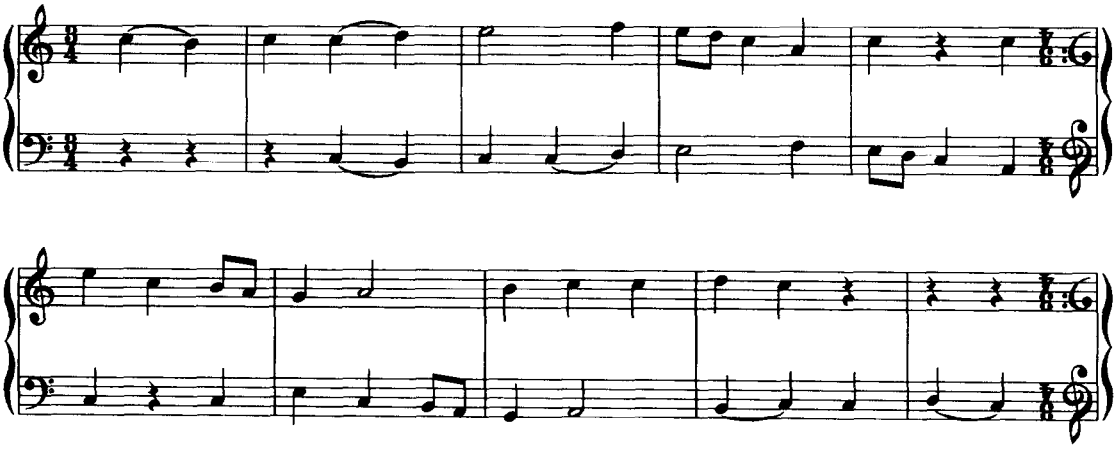
七、逆行倒影卡农

逆行与倒影结合起来的卡农，称为逆行倒影卡农。逆行倒影卡农的结构形式巧妙而独特，按正常乐谱读是严格的二部卡农，如将乐谱上下颠倒过来读，结果与正读相同。但这种卡农所具有的发展特性，并不在于将乐谱正读与反读，因为两种读法的结果相同，所以，也就不存在新因素的出现。

那么，逆行倒影卡农的发展特性是如何显示的？这与前面讲述的“镜式对位”、“逆行卡农”相同。主要表现在逆向移（转）位后的变形所产生的新颖效果。见下例：

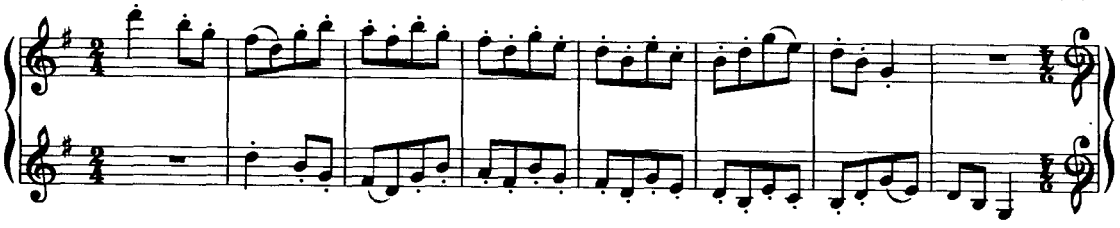
例 166

罗　培《卡农》



例 167

波尔克《卡农》



逆行倒影卡农的写作方法如下：

1. 开始声部的第一音，必须能与最后一小节的模仿声部开始音，也即正读的最后一音吻合在五线谱的同一位置上，这样才可做到正读与倒读的结果相同。并且还能合乎逻辑地结束在调

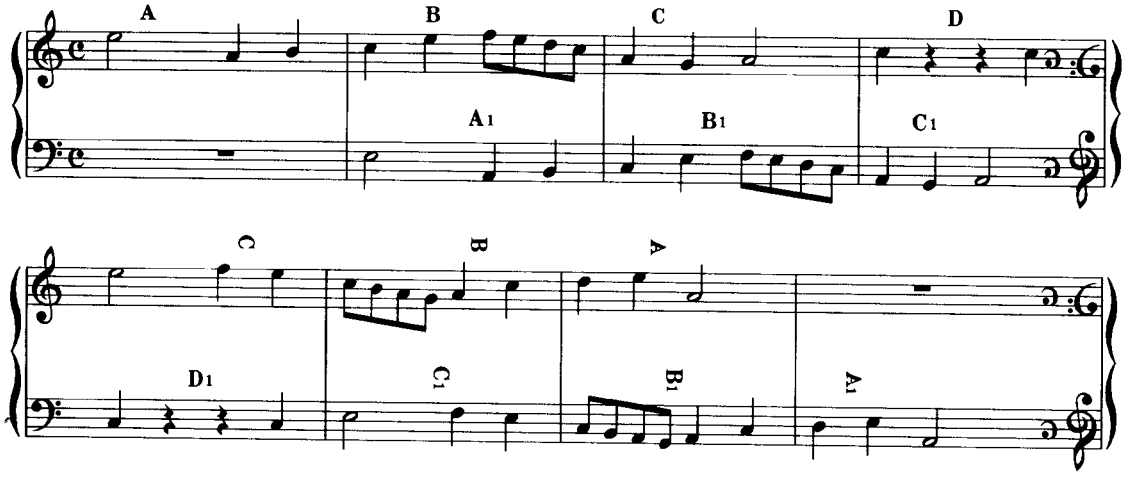
性的主音上。如上面罗培一例(例 166)的开始声部第一音是主音 C,正读的最后一音,也即逆行倒影模仿的第一音也是 C。而 C 音在开始声部的高音谱表位置与倒读的 C 其位置是吻合的,所以,全曲的调性十分明确。

波尔克一例(例 167)是以 G 调Ⅲ级音为轴,正读与倒读结果也是相同的。

2. 确定了主音位置之后,写作卡农要注意其关键部位,即原形与逆行倒影变形之间的转换点,要使其连贯流畅。如例 166 的第五小节。例 167 的第四小节。

下例用字母符号表明了写作的程序:

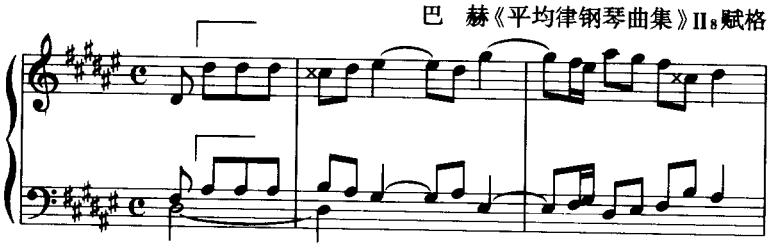
例 168



八、同步倒影卡农

两个声部无时间差距,而是以相反的方向同步进行。这种卡农表面看来不存在开始声部与模仿声部的相互关系。也不存在原形与倒影变形的关系,两者是互为因果的。然而,如果其中之一是已有的旋律,那么,自然就会理解这个已有旋律是原形,另一旋律便是它的倒影变形模仿。见下例:

例 169

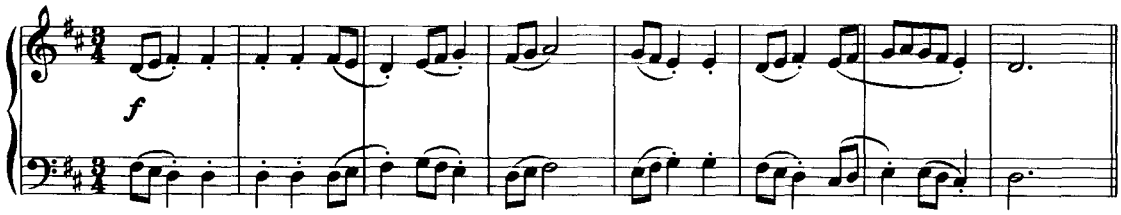


上例是这首四声部赋格再现部中的一个紧接段。高音谱表中的主题是原形,低音谱表中的便是将主题以♯d 小调Ⅲ级音为轴构成的倒影模仿。巴赫将主题的原形与变形同步进行,相互对照,产生了十分生动的情趣。

下例是以 D 大调Ⅱ级音为轴的同步倒影卡农小曲。

例 170

巴托克《小宇宙》No.38

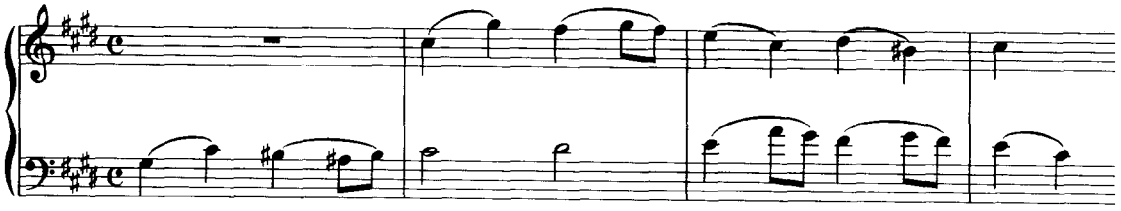


九、自由卡农

模仿声部对开始声部中的旋律，不是严格地进行模仿，而是自由灵活地进行一些改变。比如改变旋律音，或改变节奏型等，由此构成的是一种自由的卡农形式。见下例：

例 171

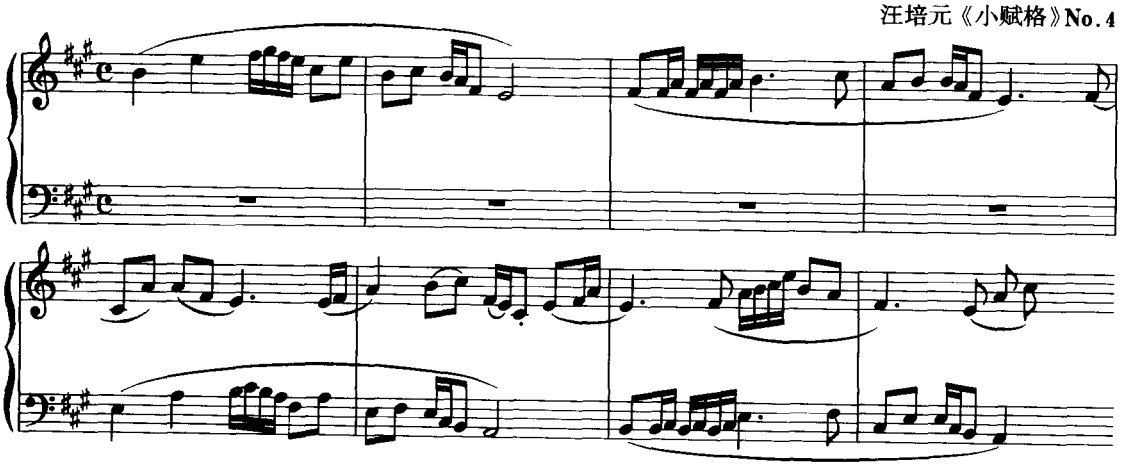
柴科夫斯基《三重奏》II



在五声音阶调式中，运用同音列不同结构的调式构成非八度模仿时，为了保持五声调式风格特点，常常对开始声部的旋律音进行一些改变。见下例：

例 172

汪培元《小赋格》No.4



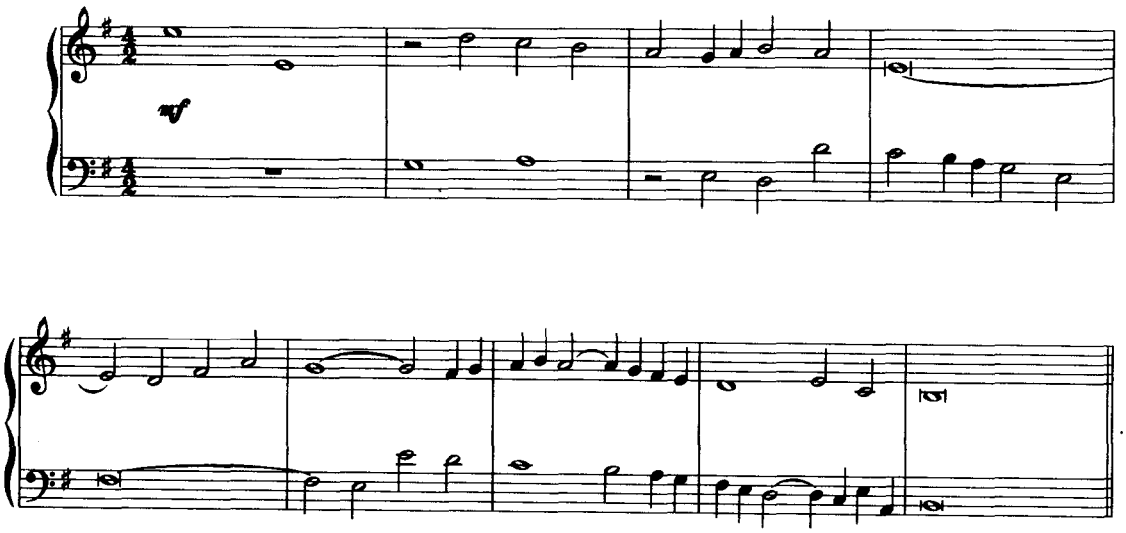
十、节奏卡农

这是一种只模仿旋律中的节奏型，而不模仿旋律音的卡农。节奏卡农中的旋律音调可以不

断变换，而节奏却保持着严格的模仿关系。

例 173

斯克列勃科夫《复调音乐》



练　习

运用严格写作规则完成以下模仿复调练习：

1. 局部模仿

①为指定主题写出四、五度关系的答题。完全答题与守调答题各若干首。

②自行创作主题写出四、五度关系的完全答题与守调答题，并创作对题以终止式结束之。

2. 严格卡农

①指定起句写作三度、四度、五度、六度、七度、八度、九度、十度等上下方音程上的卡农，并以终止式结束之。

②自行创作上列各种音程上的卡农。

3. 变形卡农

自行创作下列变形卡农各若干首：

①倒影卡农。

②扩大卡农。

③扩大倒影卡农。

④紧缩卡农。

⑤紧缩倒影卡农。

⑥逆行卡农。

⑦逆行倒影卡农(运用首尾正、反谱表)。

⑧同步倒影卡农。

⑨节奏卡农。

第六章　二声部复对位模仿复调

第一节　基本概念

前一章讲述的严格卡农与变形卡农等，都属于单对位技术范畴。本章讲述的是与复对位，也即各种可动对位技术结合起来的卡农形式。这些运用复对位技术写作的卡农形式具有着广泛的应用价值与丰富的艺术表现特性。必须深入细致地学习才能掌握这些重要技巧。

第二节　无终卡农

一、特　性

模仿声部的最后部分与开始声部的最初部分，能够衔接起来加以反复的卡农，称为无终卡农。

无终卡农是与有终卡农相对应的概念。前一章论述的各种卡农均为有终卡农，因其只有模仿而无反复。无终卡农则不仅连续模仿，而且还能反复，甚至可以无终地反复下去，所以，称为无终卡农。

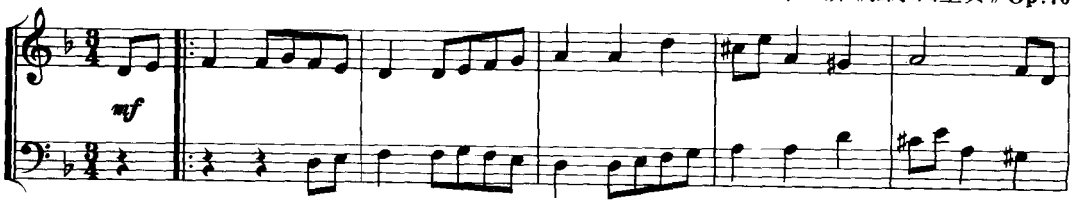
二、无终卡农的应用形式

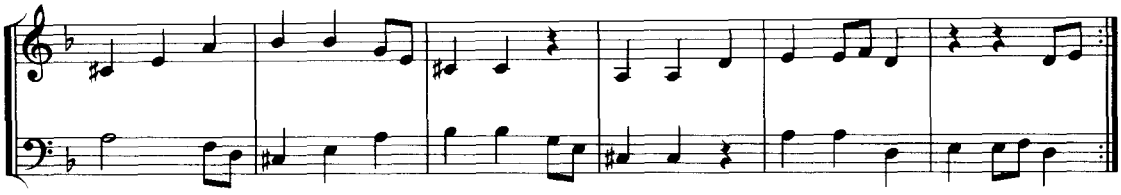
无终卡农具有发展音乐的作用，在实际创作中的应用形式，可分为两种类型，下面分别加以讲述。

1. 卡农的起句与应句转移的次数在三次以上再进行反复，这种情况一般是用反复记号标明。见下例：

例 174

海　顿《弦乐四重奏》Op.76

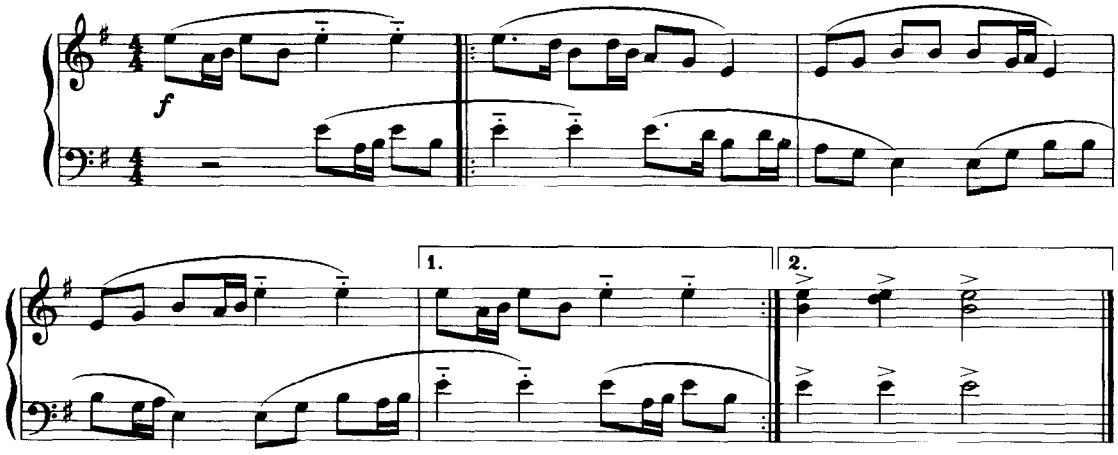




再如下例:

例 175

陆华柏编曲《西康田坝》



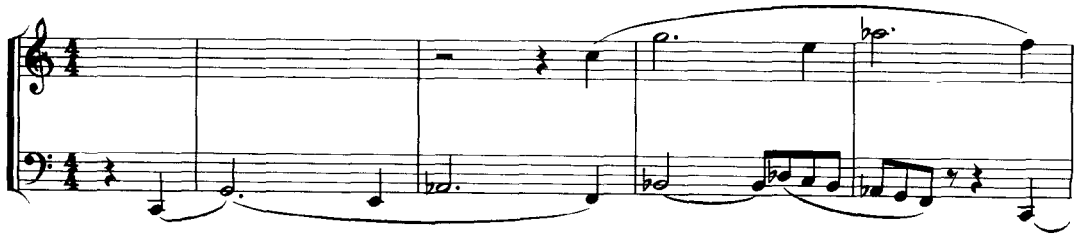
从上例可以看出,所谓无终卡农只是存在着"无终"的可能性罢了。实际上,作曲家总是用一个结束性的结尾,提示演奏者只反复一次就可以了。

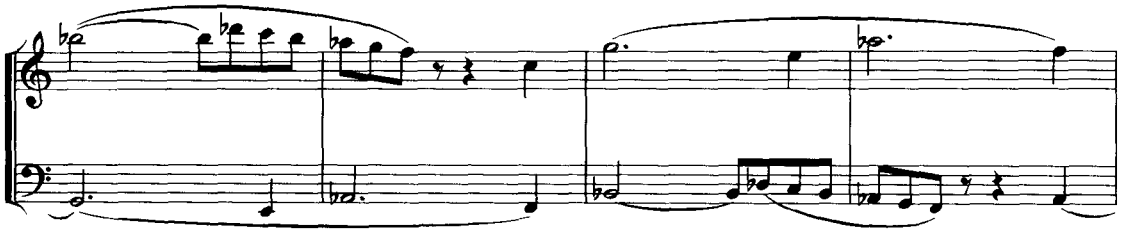
2.卡农的起句与应句转移两次即加以反复的无终卡农一般是不用反复记号的。因这种类型的卡农结构都比较短,可能是一个动机,或一个短句。经常是用作连接成分或用于展开部分。当然也有用于呈示段的。如巴赫《二部创意曲》第十三首(谱例略)。

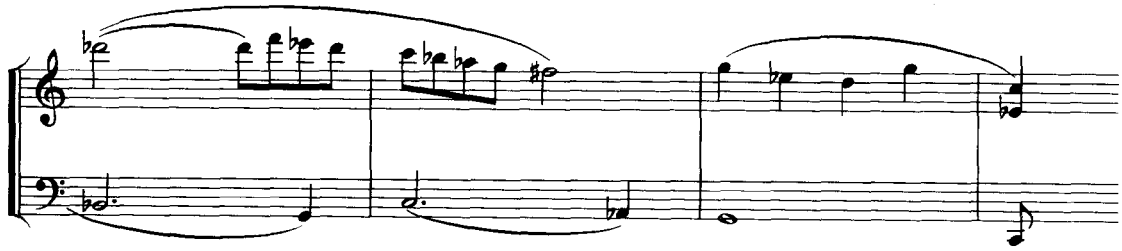
下例中的无终卡农是用在发展部中,卡农的基本结构是一个短句。

例 176

舒柏特《弦乐四重奏》Op.29



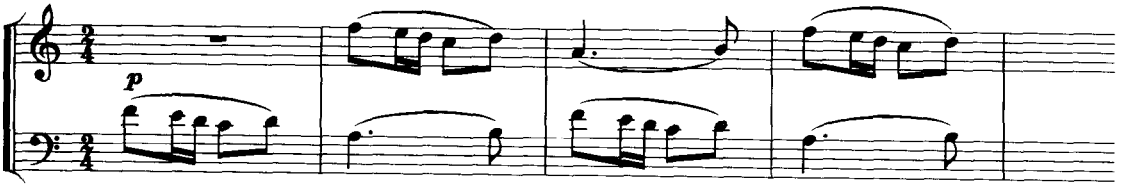




下例中的无终卡农的基本结构只是一个动机。

例 177

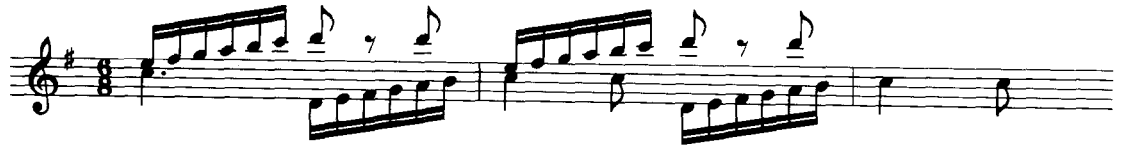
格拉祖诺夫《弦乐四重奏》No. 2



下例中的九度无终卡农，基本结构也是一个动机。

例 178

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 3



三、无终卡农的写作方法

卡农反复之前的写法与有终卡农相同，只是在反复的部位需要运用可动对位的技术，这就是无终卡农在写作技术上的关键所在。下面对两种类型的无终卡农的写作分别加以分析：

1. 卡农中的起句与应句转移三次以上再进行反复的无终卡农，必须运用辅助谱表，因为这里含有纵横可动对位的原理。具体方法如下：

①辅助谱表加入的时间

辅助谱表应在开始声部中的第一个起句反复之前加入。具体时间是根据开始声部与模仿声部进入时间上的距离而定。就是说，这两者的距离是相等的，比如：模仿声部是在开始声部出现一小节之后进入，那么，辅助谱表就在开始声部的第一个起句反复前一小节加入。如果模仿声部是在开始声部出现两小节之后进入，那么，辅助谱表就在开始声部的第一个起句反复的前两小节加入，依此类推。

②辅助谱表的部位

辅助谱表的部位与开始声部的部位是相关联的。比如：开始声部是在上方，辅助谱表就要在上方加入。如果开始声部是在下方，辅助谱表就要在下方加入。

③辅助谱表中的旋律材料及其高度

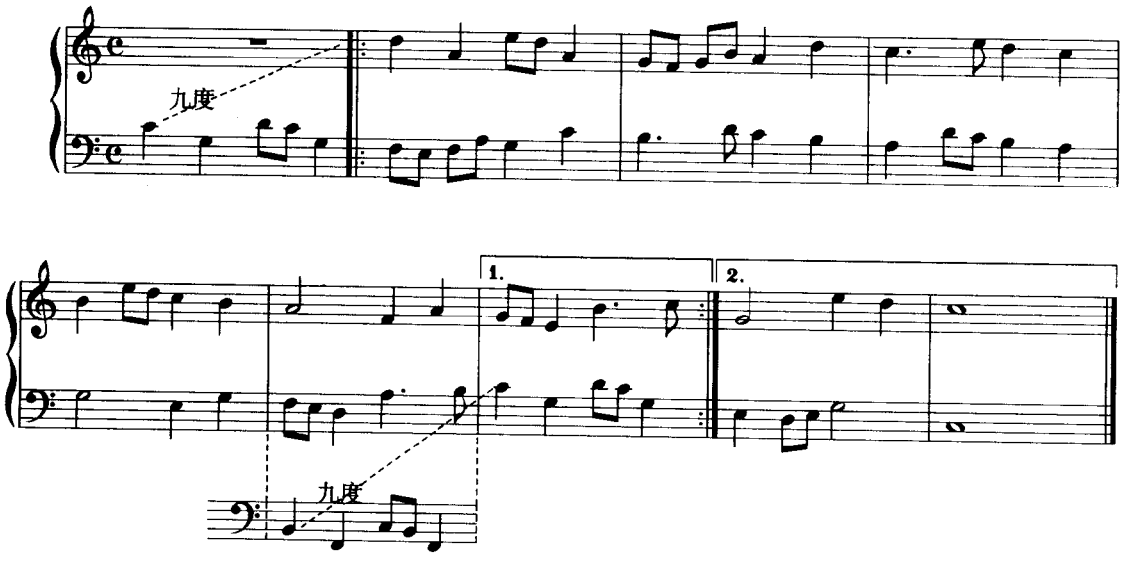
辅助谱表中的旋律材料就是卡农开始声部的第一个起句，即最先单独出现的部分。将这一部分抄写在辅助谱表中时，其高度是根据卡农的音程距离决定的。比如：模仿声部是在开始声部的上方八度进入，即上八度卡农。辅助谱表中的旋律就要比第一个起句低一个八度。如果模仿声部是在开始声部的下方十一度进入，即下十一度卡农。那么，辅助谱表中的旋律就要比第一个起句高一个十一度。依此类推。

④辅助谱表的作用

辅助谱表是一个虚设的，它实际上并不发音，只是用以帮助写作。因此，它只能出现在作品的草稿中，决不可出现在正式乐谱中。它的作用是很重要的，如果不应用辅助谱表就难于完成卡农反复时的那个关键环节的写作。

下例指示出具有纵横可动对位原理的无终卡农的写作程序，以及辅助谱表的具体应用方法：

例 179



上例的卡农结构图式如下：

	‖:	A_1	B_1	C_1	D_1	E_1	F_1 :‖
A	‖:	B	C	D	E	F	A :‖
						A_2	

从上图可以看出，辅助谱表是在卡农反复前一小节加入的。目的是为了帮助写作卡农结构中的 F，因为 F 既要与 E_1 结合，还要与 A 结合，这就使 F 受到了纵横可动对位的制约。如果没有辅助谱表的帮助，则无法适应这种复杂的结合关系。

如果是起句在上方声部的卡农，辅助谱表的位置就要在上方。其他一切关系均按上述原则推理解决，不再举例。

2. 卡农中的起句与应句只转移两次即加以反复的无终卡农，其中具有二重对位的原理。下面用图式加以表明：

A	B	A	B
	A_1	B_1	A_1

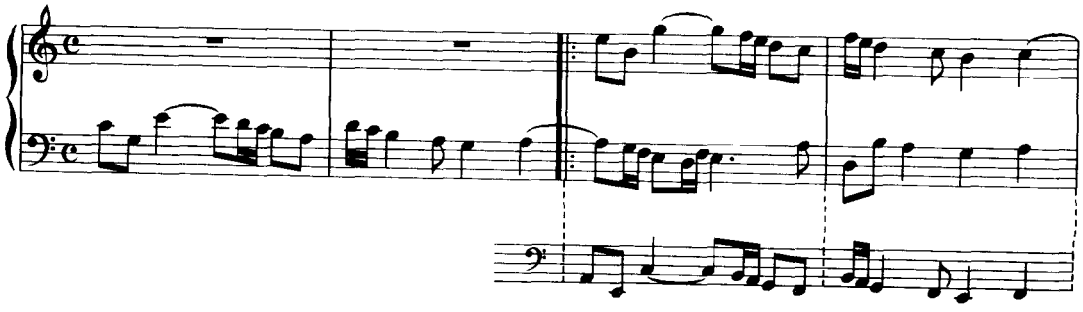
从上面图式中可以看出，应句(A)与对句(B)只进行一次声部转位即可构成无终卡农，也就是说，可以无终地反复下去。这种类型的无终卡农，在写作时如能记住二重对位的规则，即使不用辅助谱表也可。

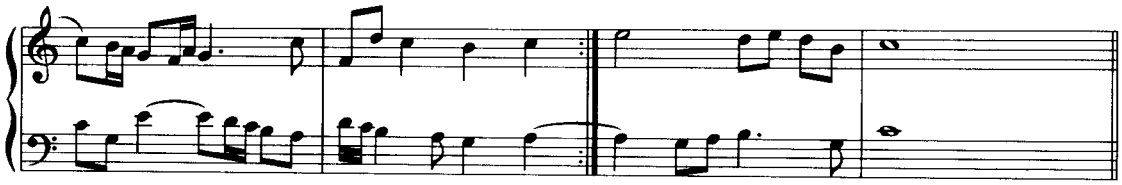
然而，从另一角度看，写作这种类型的无终卡农也有很大局限。这就是：它们要受二重对位条件的制约，正如前面讲述过的，在二重对位中只有八度二重对位写作起来比较容易。其次是十二度二重对位。再其次是十度二重对位。其他音程的二重对位都是难于写作的。由此可见，在写作此类无终卡农时，必须预先了解无终卡农的音程距离与二重对位的音程关系是如何联系起来的。下面就将预知的方法加以简述。

卡农的音程距离相加再减一的公式，就可得出二重对位的音程关系。比如：十度卡农就用 $10+10-1=19$ 的结果，表明了十度无终卡农是用十二度（十九度是十二度加一个八度）二重对位写作的。如果是七度卡农，就用 $7+7-1=13$ 表明七度无终卡农是用十三度二重对位写作的。五度卡农用 $5+5-1=9$ 表明五度卡农是用九度二重对位写作的。

综上所述，只有八度卡农才是由八度二重对位写作的。九度卡农是由十度二重对位写作的。掌握了这个方法，就可避免对卡农音程选择时的盲目性。下例是十度卡农，所以是用十二度二重对位原则写成。这一点可从下例的辅助谱表得以论证。

例 180





第三节 卡农模进

一、特 性

卡农模进是模仿与模进相结合的复调技术。它的基本构成规律与无终卡农有相同点，也有不同点。相同点是两者都有反复。不同点是卡农模进的反复，是与模进结合着的，即这里的反复不是在原有的高度上，而是在一个新的音级高度上的反复。

卡农模进在发展主题方面，具有很重要的意义，与无终卡农相比，卡农模进更富动力性。因为卡农模进的反复能够促使调式音级的不断变换，而无终卡农的反复则是静态的、不变的。

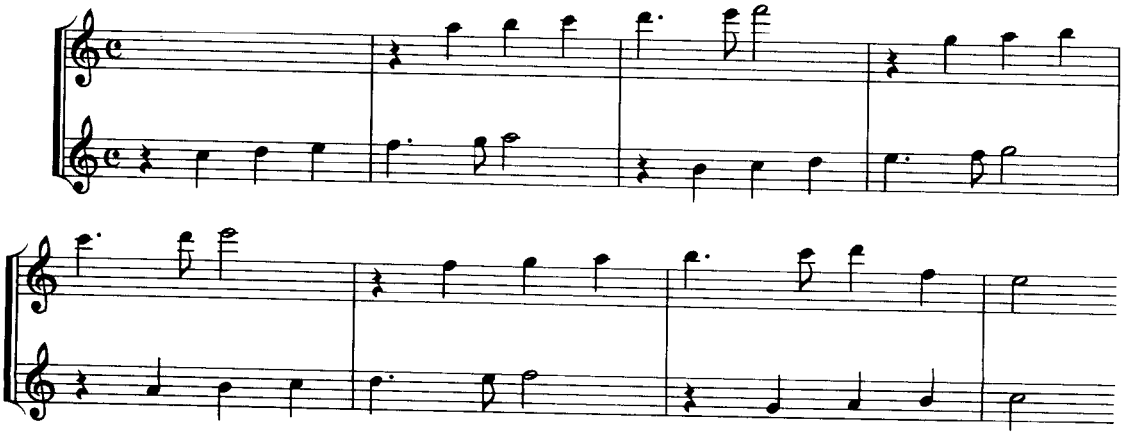
二、卡农模进的构成

卡农模进的构成包括模仿与模进两个方面，模仿方面是卡农的音程距离与时间距离，与无终卡农的基本结构相同。模进方面是基本卡农结构与其在新的高度上的反复之间的距离，这个距离称为“模进音程”或称“模进步伐”。基本卡农结构，及其在新高度上反复的卡农结构，各自均被称为“模进音组”。

下面通过实例将上述各个具体概念加以阐述与论证：

例 181

莫扎特《C 大调第四十一交响曲》Ⅳ



上例为上六度卡农，一小节时间距离。模进条件为下二度模进步伐。例中共出现三个模进音组。

卡农模进的构成原则也分为两种类型，这一点与无终卡农是相同的。即一类是由纵横可动对位原则构成，另一类是由二重对位原则构成。

三、卡农模进的写作方法

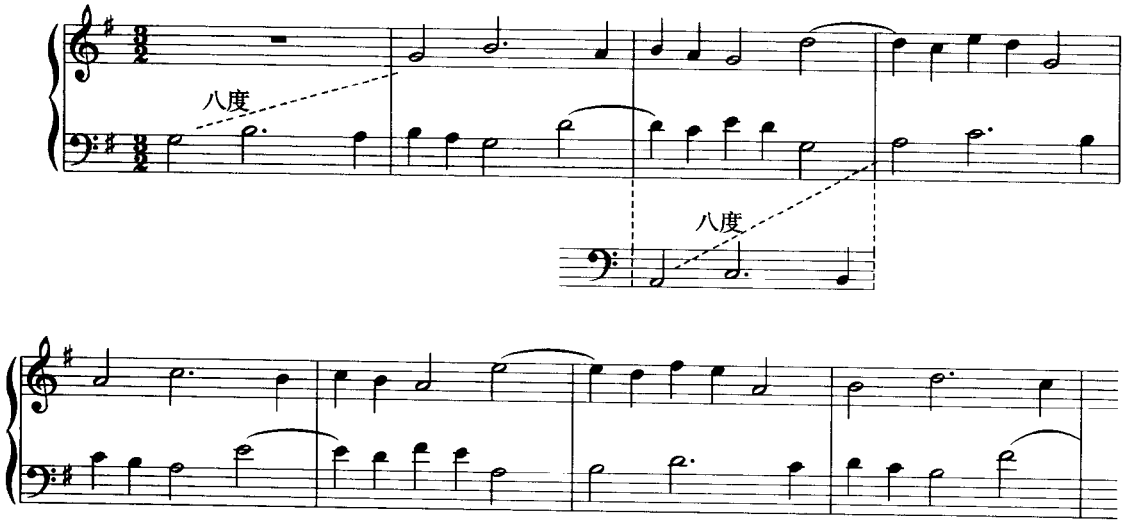
卡农模进的写作方法与无终卡农基本相同。下面对两种类型的卡农模进的写作方法分别加以讲述。

1. 音组内的卡农起句与应句转移三次以上再进行反复的卡农模进，是由纵横可动对位原则构成，因此必须运用辅助谱表。

辅助谱表加入的时间是第一个起句在“新高度”反复之前，具体距离与卡农的时间距离一致。辅助谱表的部位同样是与开始声部相关联的。卡农起句旋律材料在辅助谱表中的高度是以卡农的音程为依据。这就是说，如果是八度卡农，辅助谱表中的旋律就要与“新高度”反复的卡农起句构成八度模仿关系。如果是九度卡农，辅助谱表中的旋律就要与“新高度”反复的卡农起句构成九度模仿关系。

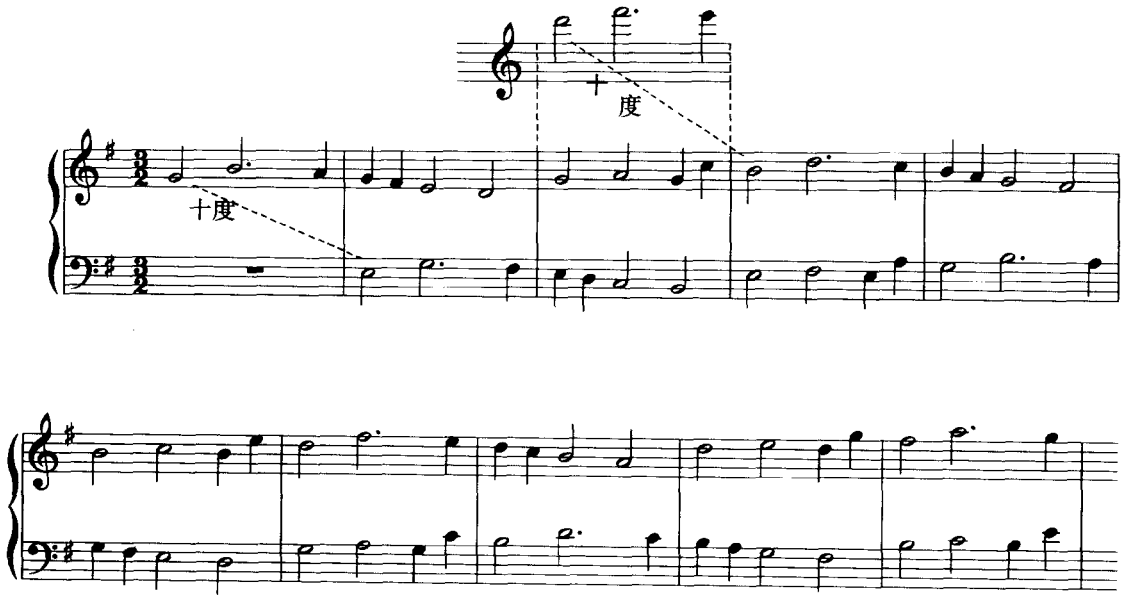
概括起来就是：辅助谱表与“新高度”反复的卡农起句之间的关系，和第一起句与第一应句的关系相等。具体处理方法见下例：

例 182



下例为下十度卡农，上三度模进步伐，辅助谱表即置于了上方。辅助谱表中的旋律与“新高度”反复的卡农起句构成十度关系：

例 183

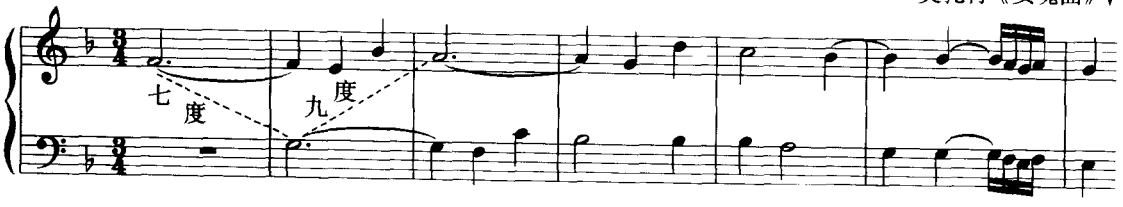


2. 音组内的卡农起句与应句只转移两次即在新高度上进行反复的卡农模进，是由二重对位原则构成。正如同类型的无终卡农的写作方法一样，可以用辅助谱表，也可以不用。但必须了解卡农模进的构成条件与二重对位之间的逻辑关系，这样才可以避免遇到那些难以创作的二重对位。要想预先了解卡农模进与二重对位之间的逻辑关系，可用下面的方法：

模仿声部和开始声部的音程距离（卡农的音程距离）与模仿声部和开始声部中“新高度”的音程距离相加再减一即得。从下例分析中可得到进一步理解。

例 184

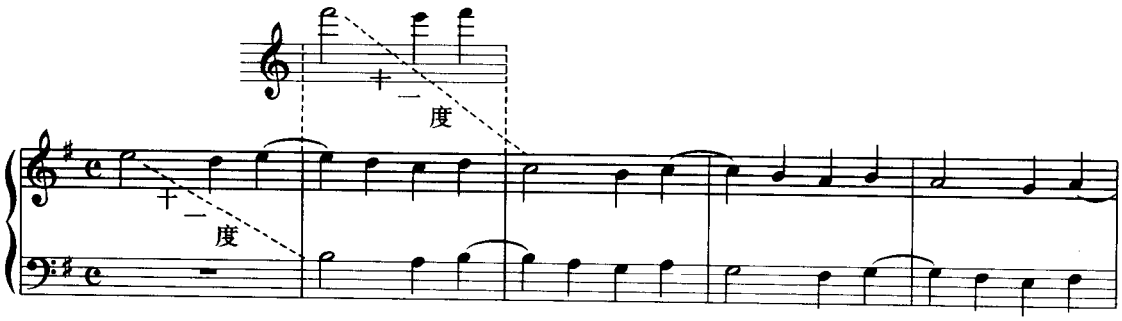
莫扎特《安魂曲》V



上例是七度卡农，上三度模进步伐。这里的第一应句要向上移动九度（卡农音程加模进音程），开始声部的第二起句要向下移七度（卡农的音程），因此，要用 7 + 9 - 1 = 15 的公式便可明了这是十五度（亦即八度）二重对位原则构成。

如果运用辅助谱表写作，辅助谱表的求得方法与前面所述第一种类型相同。下例显示了卡农模进与二重对位的关系，并指出辅助谱表的运用方法：

例 185

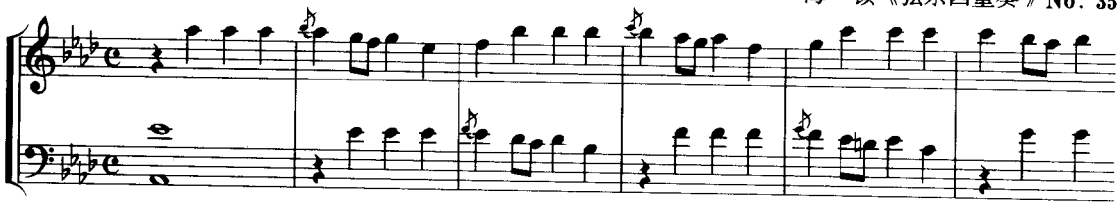


四、卡农模进的应用

卡农模进是发展音乐的重要技术，常被用于发展主题，如构成赋格的间插段、紧接段等。下例就是用赋格的主题构成卡农模进而形成的间插段。

例 186

海　顿《弦乐四重奏》No. 35



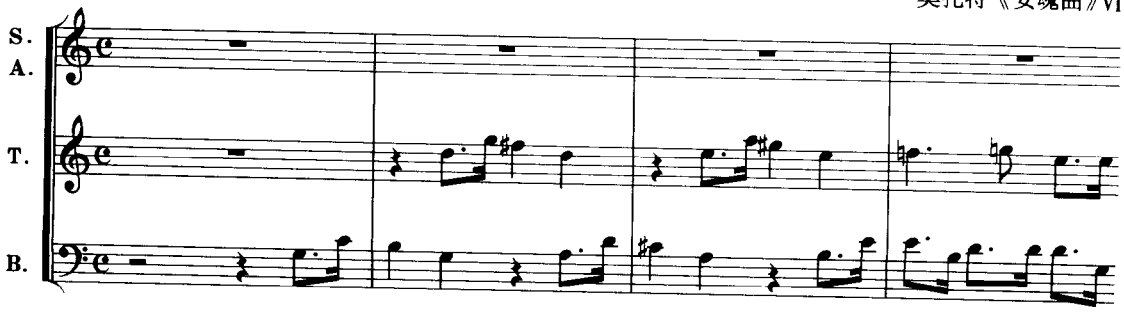
卡农模进在实际应用中，可运用严格形式也可运用变化形式。可以在单一调性的不同音级上构成，也可运用转调卡农模进。前面所举实例均为严格的卡农模进。下面再分别分析一下转调卡农模进与变形的卡农模进，以及自由灵活处理的卡农模进。

1. 转调卡农模进

运用卡农模进中音程变化的特点，进行调性转换是常被运用的方法。见下例：

例 187

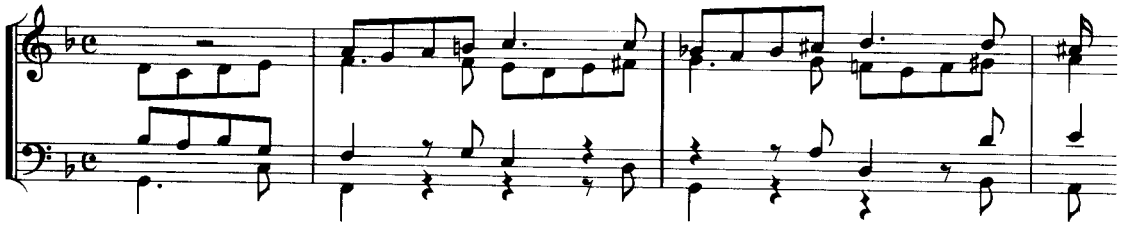
莫扎特《安魂曲》VI



上例是上五度卡农，上二度模进步伐。起句与应句是在 G 大调，第二起句与第二应句是在 A 大调。莫扎特是运用严格的卡农模进进行调性转换的，也就是说，模进步伐与调性关系是一致的。

例 188

海　顿《弦乐四重奏》No.76

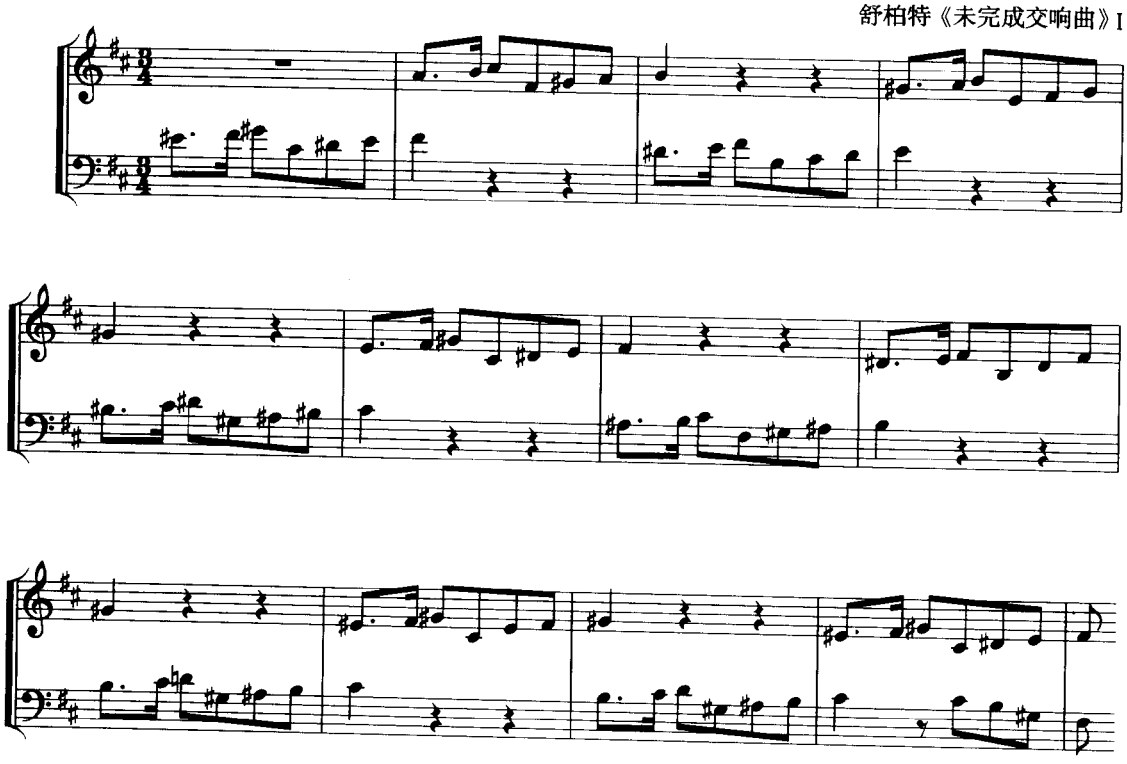


上例也是上五度卡农，上二度模进步伐。这里是按照五度调性关系：F—C—g—d—A 进行了一系列短暂转调（离调）的。调性的逻辑关系十分严谨。卡农模进的效果流畅自然。

下例是将转调卡农模进与无终卡农连系起来应用的：

例 189

舒柏特《未完成交响曲》I



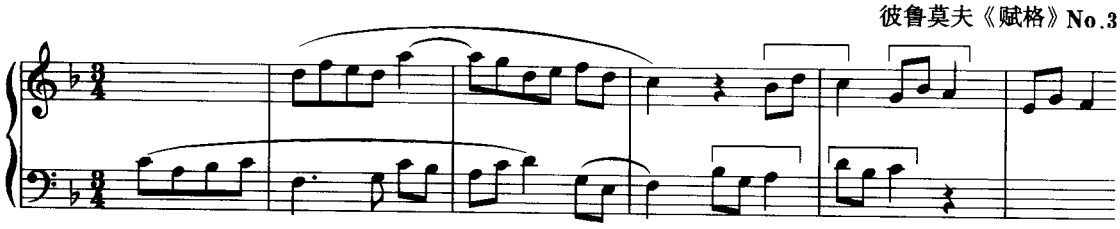
上例是交响曲第一乐章的结尾部分，将卡农模进与无终卡农连用的手法构成了该乐章中最后的一个高潮(参看总谱第 291—311 小节)。卡农的动机是来源于呈示部的副部主题。

2. 变形的卡农模进

卡农模进与无终卡农均可用变化形式写作，常用的是倒影变形的卡农模进，见下例：

例 190

彼鲁莫夫《赋格》No.3

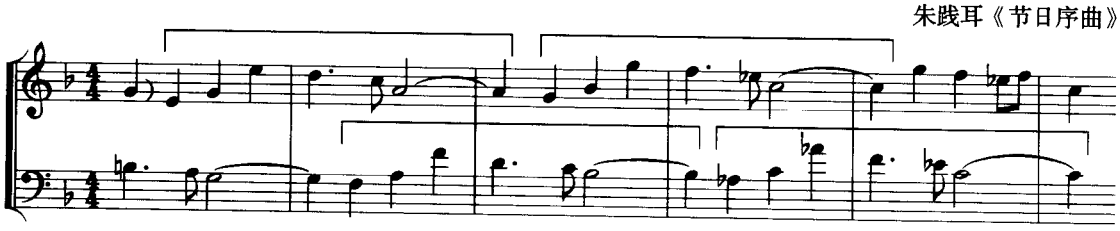


3. 自由的卡农模进

卡农模进也可灵活处理，比如为了保持旋律的风格特点而将卡农的模仿音程，或模进步伐进行一些灵活的调整。见下例：

例 191

朱践耳《节日序曲》



第四节　转位卡农

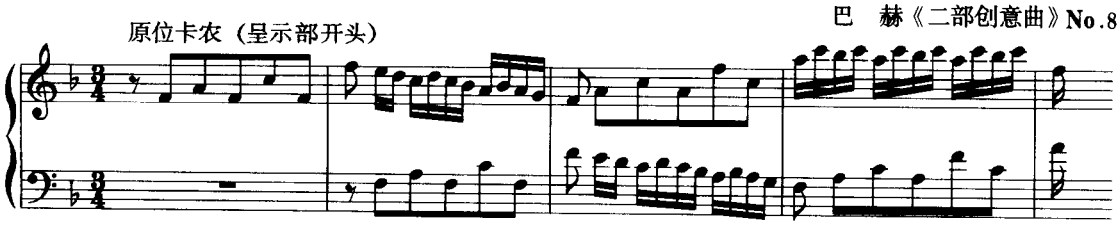
一、特　性

运用可动对位技术写作的卡农，除基本结合形式外，还可将声部加以转位而构成新的卡农形式。新的卡农形式出现的新因素是多方面的，如在卡农的音程距离、旋律的音级色彩等方面发生的变化，都赋予了转位卡农以新的表情特性。

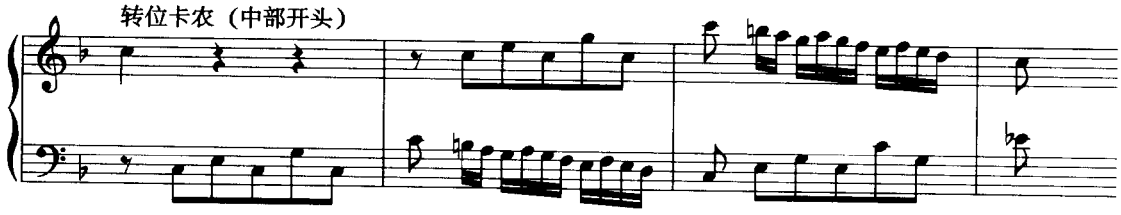
二、转位卡农的应用

卡农转位也是发展音乐的重要方法。如将原位与转位用于不同的结构部位，便可产生变化发展的效果。如下例：

例 192



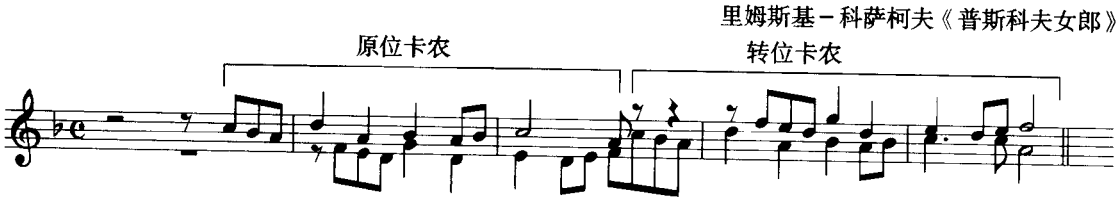
例 193



上例这首创意曲的呈示部是用八度卡农陈述的，中部以八度二重对位原则进行了转位，将下八度卡农变为上八度卡农，同时结合以调性转换，从而使同样的卡农材料在不同的段落出现了对比的新因素。

将原位卡农与转位卡农直接相连也是经常运用的方法。见下例：

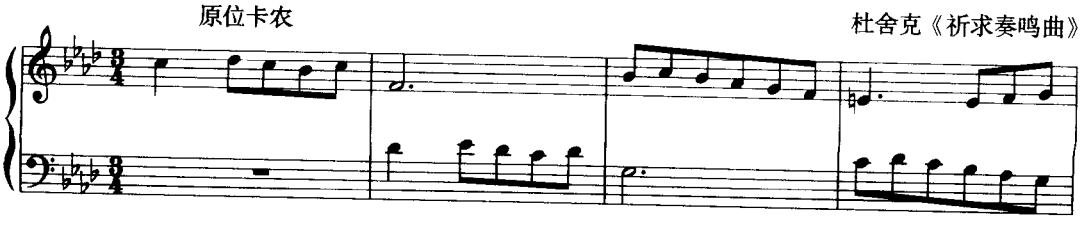
例 194

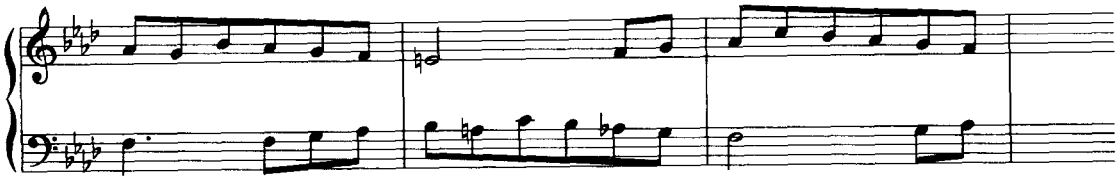


上例的原位是下五度卡农，以八度二重对位原则转位成上四度卡农。这里除卡农的进入形式发生了变化外，卡农的音程距离也发生了变化。

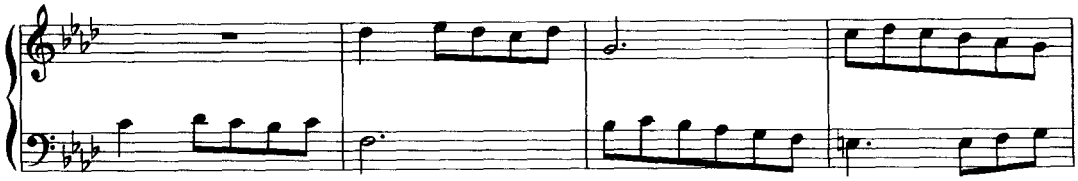
下例的原位与转位是出现在呈示段与再现段。原位是下七度卡农，再现段运用各自移动一个八度的十五度二重对位进行转位，结果变成上九度卡农。这些变化因素的出现增加了音乐的动力性。

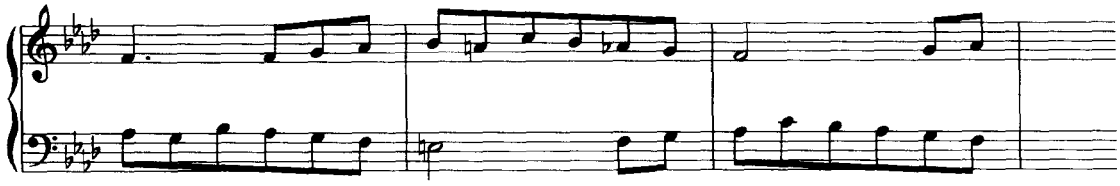
例 195





转位卡农



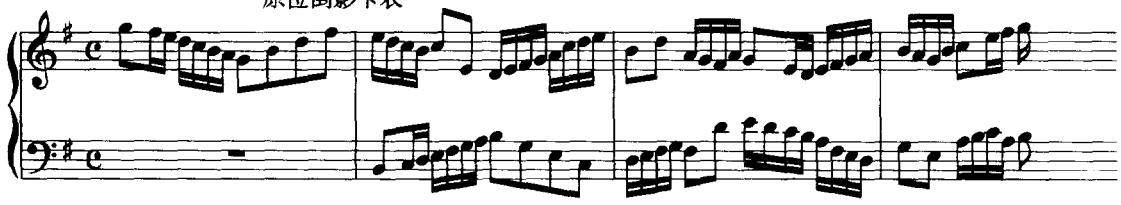


倒影卡农与其他各种变形卡农均可运用二重对位原则进行转位结合。下面是倒影卡农转位的实例：

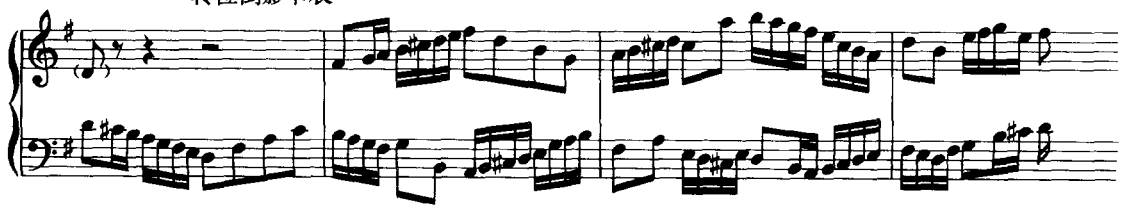
例 196

戈登维捷尔《倒影卡农》

原位倒影卡农



转位倒影卡农



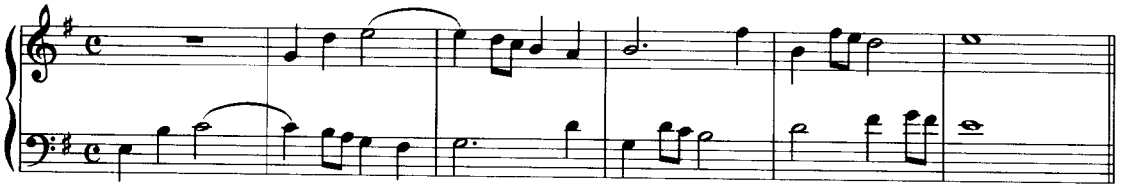
三、转位卡农的写作方法

运用二重对位技巧写作卡农的原位形式，与对比复调的写作原则相同。比如：准备按八度二重对位进行转位，那么，在写作原位卡农时就要遵循八度二重对位的规则。如按十二度二重对位或十度二重对位原则进行转位，就要分别结合各自的规则来写作卡农的原位形式。至于二重对位的音程与卡农的音程距离则是没有制约关系的，任何音程的卡农均可用二重对位原则进行转位。

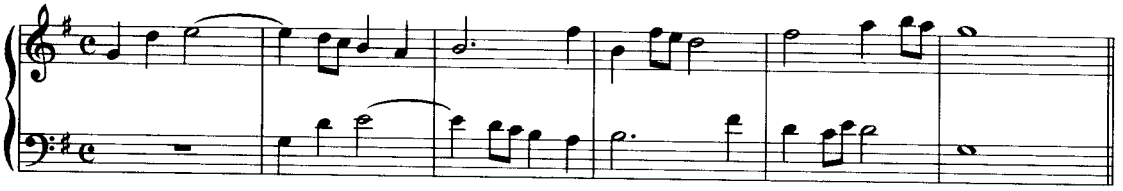
下例是运用十度二重对位原则写作的上十度卡农，转位后变成了下八度卡农：

例 197

原位十度卡农



十度二重对位转位成八度卡农

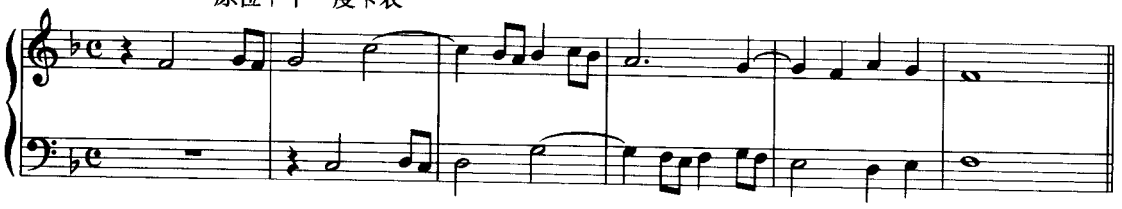


上例是将下声部转上十度，上声部转下八度的方法加以转位的。

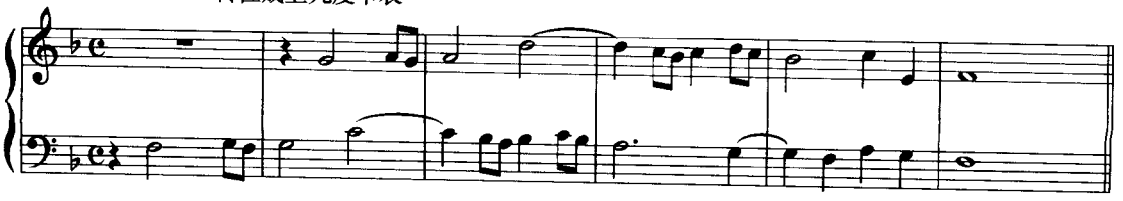
下例是用十二度二重对位原则写作的下十一度卡农，转位后成了上九度卡农：

例 198

原位下十一度卡农



转位成上九度卡农



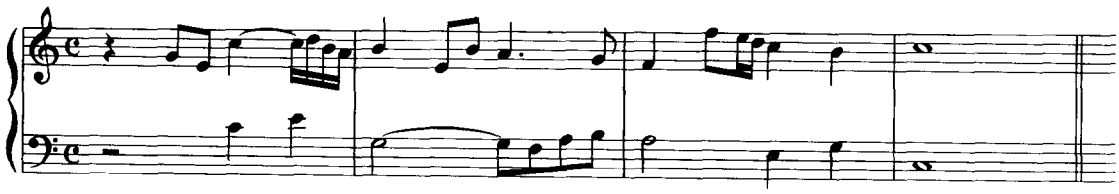
上例是将上声部转下八度，下声部转上十二度的方法进行转位结合的。

关于卡农转位的方法，事实上与对比二声部中各种二重对位的转位方法是一样的。比如：还可运用各种改换音级的组合方法进行转位等。

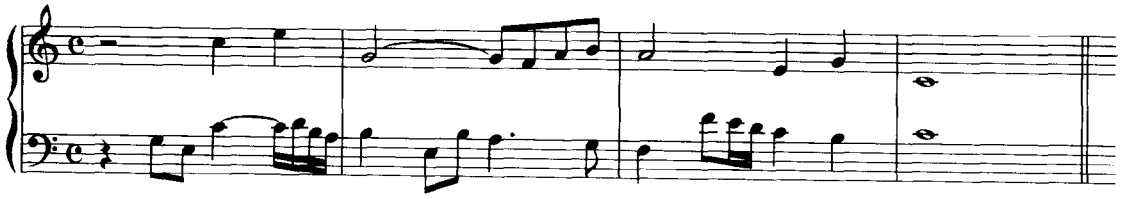
此外，各种变形卡农用二重对位原则进行转位，在技术方面都不会有新的困难产生。正如讲述转位卡农时涉及到的那些可动对位技术，我们并没有再去重复已经掌握了的原则一样，因为，所有问题完全可以推理解决。下面仅举一个扩大倒影卡农转位的例子：

例 199

原位扩大倒影卡农



八度二重对位转位的扩大倒影卡农



第五节　紧接模仿

一、特　性

运用横向与纵横可动对位技术，将模仿结构的进入时间加以变化，或进入时间与纵向声部关系同时加以变化。由于变化的基本特性是将时间距离靠近，所以称为紧接模仿。在赋格中则称为紧接段。

二、紧接模仿的应用

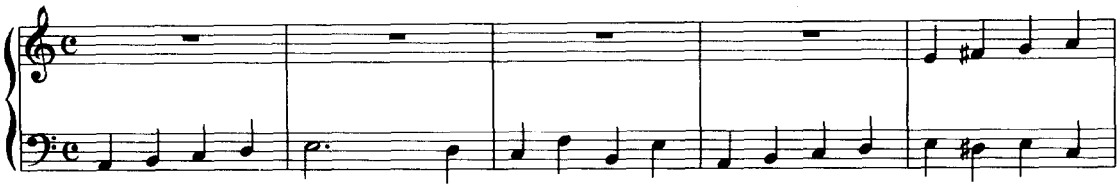
赋格中运用主题构成的紧接段，也称密接和应，是发展主题的重要技巧。通常用于中部、再现部，或结尾部。

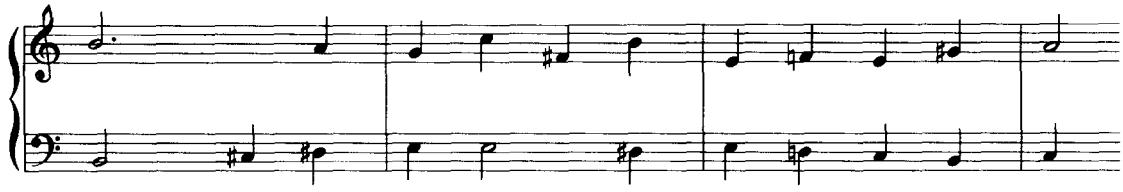
其他体裁的音乐中，运用紧接模仿可以促使情绪的展开或高潮的形成。

下例是将紧接段用在赋格的结尾部中。

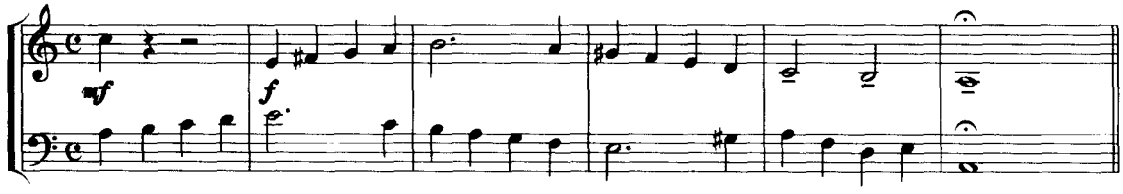
例 200

呈示部基本模仿结构　　格林卡《赋格》





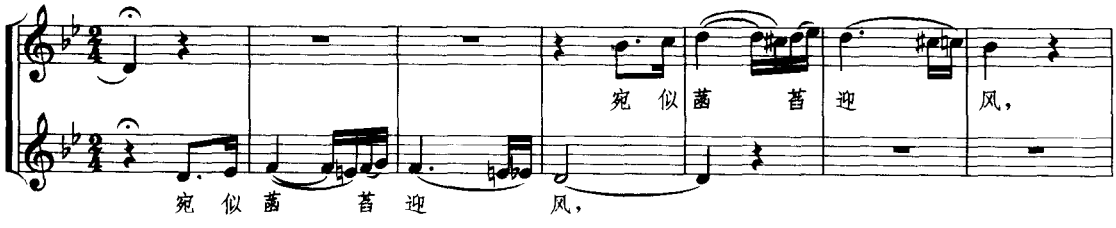
结尾部紧接模仿



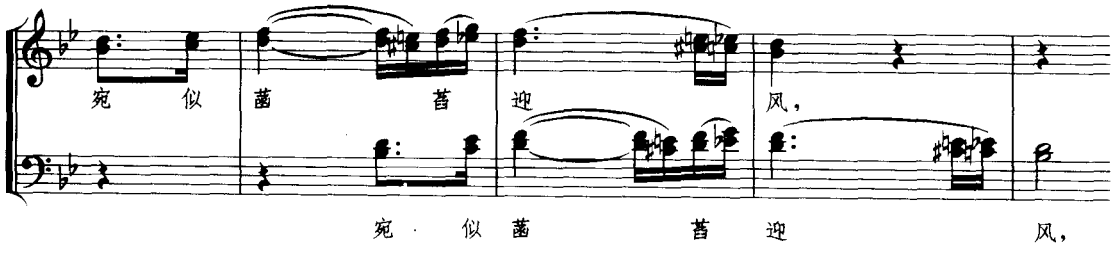
下例是黄自的清唱剧《长恨歌》第一乐章中的一个紧接模仿段落。

例 201

基本模仿结构　　黄　自《长恨歌》I



紧接模仿（纵横可动对位）



上例的基本模仿结构是上六度局部模仿。运用了纵横可动对位原则构成卡农式模仿，声部

位置进行了转位，进入时间靠近了两小节。同时各自附加了三度平行声部。这些新因素使音乐产生了丰富的表情意义。

三、紧接模仿的构成及写作方法

紧接模仿的时间距离有时较宽，有时将距离靠得很近形成卡农式紧接模仿。上面所举例 200 与例 201 均属卡农式紧接模仿。

紧接模仿的构成有两种方法：一种是在已写好的完整主题上，运用自由模仿的方法寻找出各种时间距离，各种音程距离，以及各种变形的紧接模仿形式。另一种构成方法是运用严格模仿原则构成紧接模仿。也就是说，模仿声部不改变开始声部的任何音或节奏型。这种严格的紧接模仿，必须用三行谱表的方法才能写作。下面分别讲述。

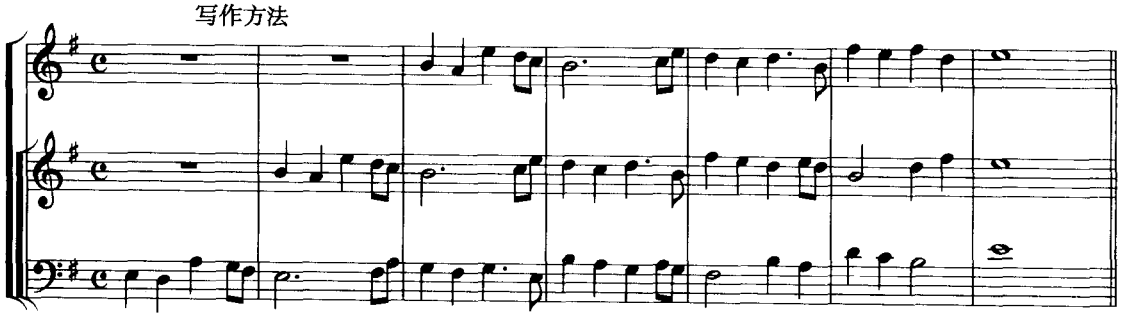
1. 严格的紧接模仿

严格的紧接模仿也分为两种类型：

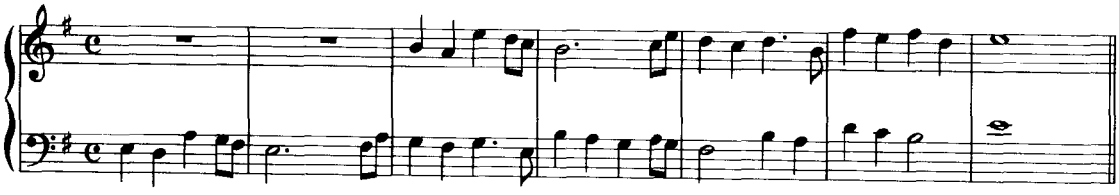
①横向可动对位构成紧接模仿。这是指模仿声部只将进入的时间距离加以变动，而声部位置及纵向音程均不作变动。从结合关系看，这里只有横向移动，所以，需用横向可动对位的写作方法，即采用三行谱表写作。如下例：

例 202

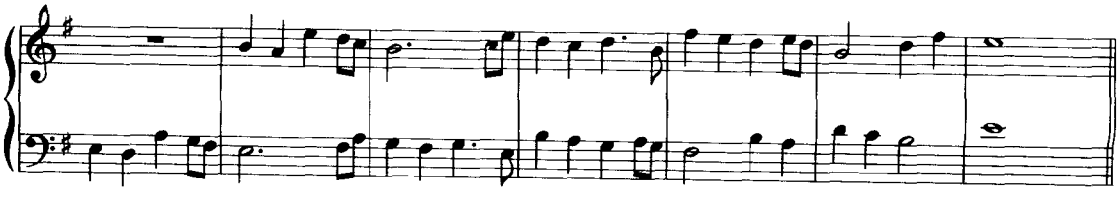
写作方法



基本卡农形式



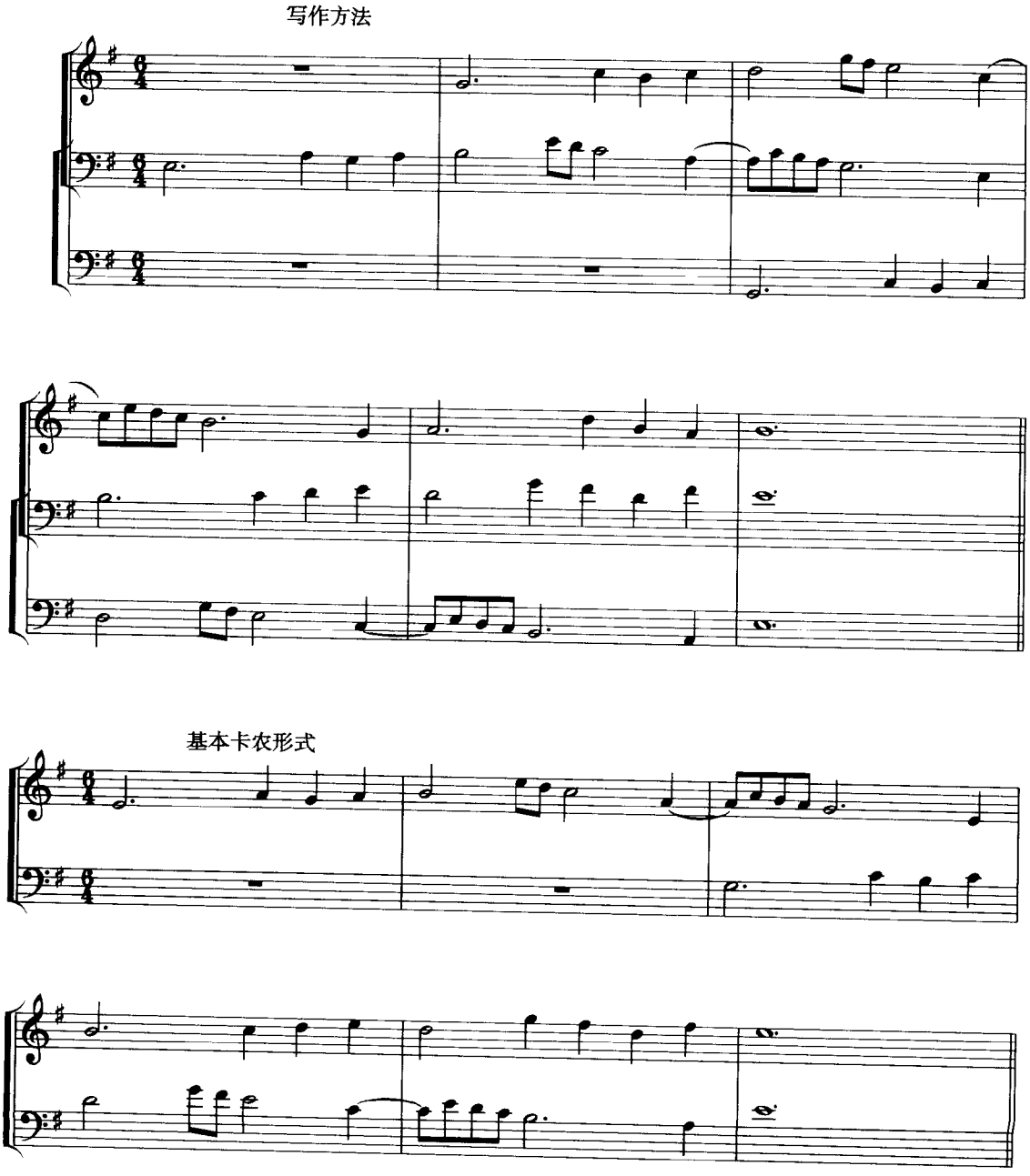
横向可动对位构成的紧接模仿



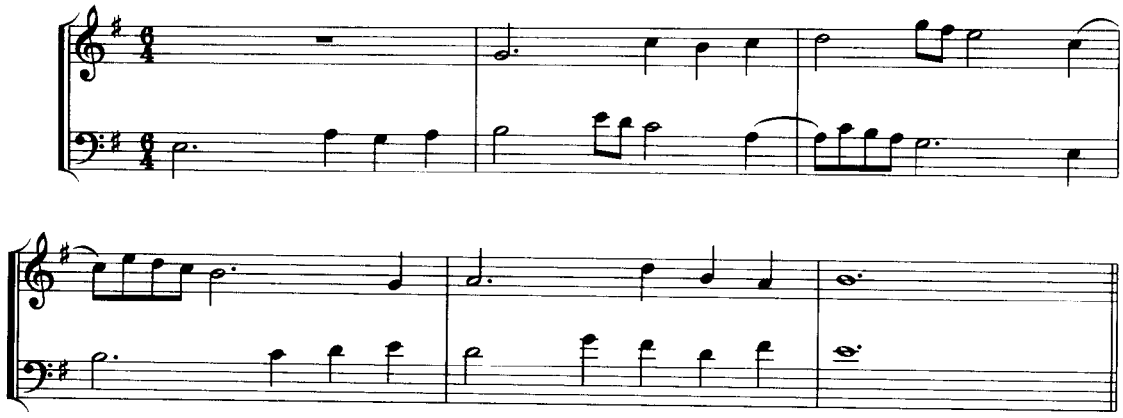
上例三行谱表中的最下面一行是开始声部，中间与上方两行谱分别与下面的开始声部构成结合关系，而中间与上方谱不进行结合，所以不存在制约关系。在写作练习时必须弄清三行谱的意义。

②纵横可动对位构成紧接模仿。这是指声部进入的时间距离与声部位置，或纵向音程距离同时加以变动。也就是说，纵向横向都进行变化而构成紧接模仿，这时需要运用纵横可动对位的三行谱表写作方法。见下例：

例 203



纵横可动对位构成紧接模仿



上例的基本结构是下六度局部模仿，时间距离两小节。运用纵横可动对位技术将声部位置进行了转换，横向的时间距离由两小节靠近为一小节，与此同时纵向音程距离也由下六度模仿变为上十度卡农式模仿。

写作方法中的三行谱表，是将开始声部置于中间，上方与下方声部均与中间声部发生结合关系，因此，需上下兼顾地写作。而上下声部则不发生结合关系，所以，相互不受制约。

2. 自由的紧接模仿

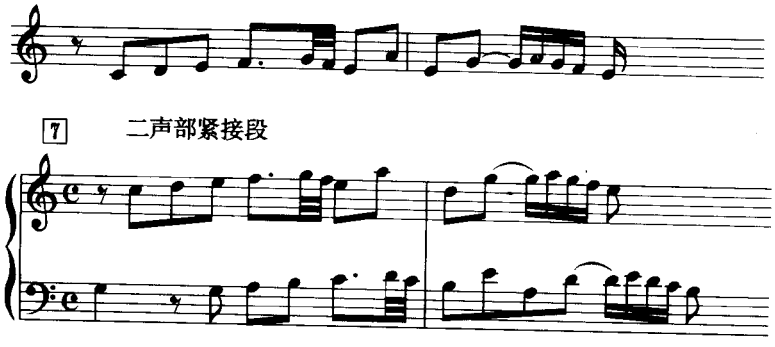
赋格中的紧接段是运用自由模仿的原则，在已写好的完整主题上寻找出各种紧接模仿形式的。同时，不协和音的运用也需灵活些。

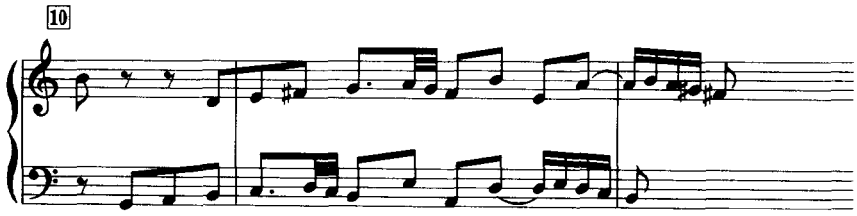
构成紧接模仿的可能性是非常广阔的。如：模仿声部可以在下方，也可以在上方。模仿声部进入的音程距离、时间距离均可作各种选择。主题可用原形，也可变形，如倒影、扩大、紧缩、扩大倒影、紧缩倒影等。

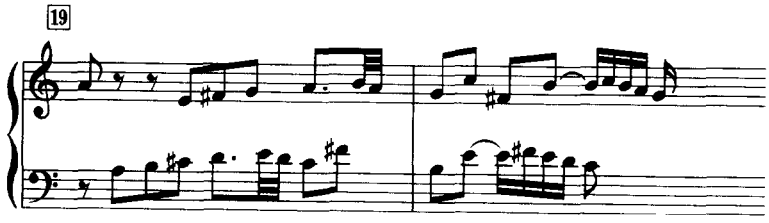
当然，并不是说任何主题都能构成紧接模仿形式的。能够构成紧接模仿的主题，则都蕴含着丰富的艺术表现潜能。如，巴赫的《平均律钢琴曲集》第一卷第一首赋格中，由主题构成的那些多姿多彩的紧接段便是最好的例证。这是一首四声部赋格，全曲是以主题构成的紧接段作为基础。其中三声部与四声部组合的紧接段暂不分析，现仅选取其中的二声部紧接段也足以令人赞叹不已。如下例：

例 204

主题　　巴　赫《平均律钢琴曲集》I_1. 赋格

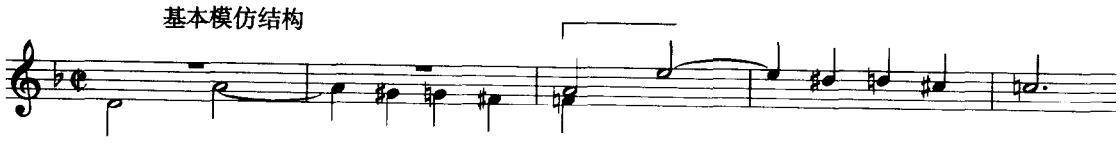


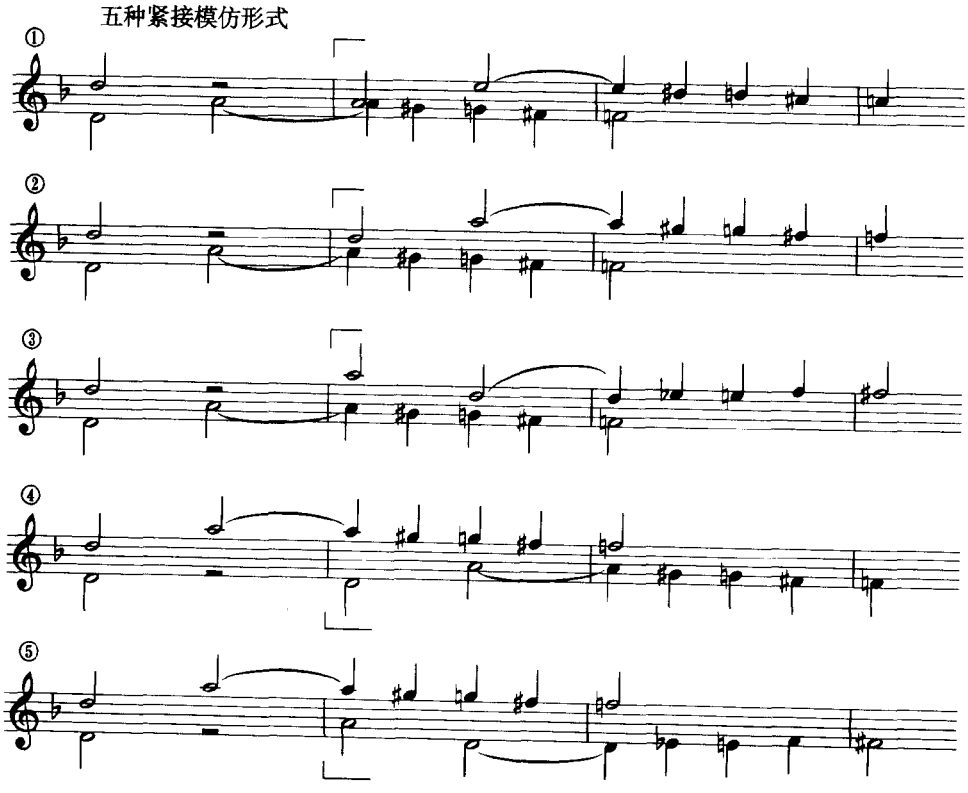




下例展示出在一个完整的主题上，构成各种紧接段的方法：

例 205





练　　习

运用严格写作规则完成以下复对位模仿复调练习：

1. 无终卡农

①纵横可动对位原则构成的无终卡农。

②八度、十二度、十度二重对位原则构成的无终卡农。

2. 卡农模进

①纵横可动对位原则构成的卡农模进。

②八度、十度、十二度二重对位原则构成的卡农模进。

③倒影卡农模进。

3. 转位卡农

①以八度、十二度、十度二重对位原则转位的各种音程距离的卡农。

②倒影卡农转位。

③扩大倒影卡农转位。

4. 紧接模仿

(1)严格的紧接模仿，三行谱表写作练习。

①横向可动对位构成的紧接模仿。

②纵横可动对位构成的紧接模仿。

(2)自由的紧接模仿。

在指定的主题上构成四种以上紧接模仿形式。

以上各种练习的数量可根据情况确定。

第七章　二声部复调乐曲

第一节　综　述

在二声部复调基本技术的学习告一段落时，集中分析一下二声部复调乐曲的构成规律，进行完整复调乐曲的写作锻炼，这是一个具有很重要意义的学习阶段。它要达到以下几方面的要求：

一、将所学的基本复调技术与实际创作联系起来。

二、将复调思维在音乐形象的创造方面体现出来。

三、将基本复调素材的写作能力，与运用这些手法发展乐思的能力结合起来。

综上所述，这个学习阶段就是复调课的第一个实习阶段。而从教学的角度，所要做的则是学习前人的实践经验，分析适合于现阶段的优秀复调音乐作品的构成规律。同时也要求做到能够在遵循传统复调形式的基础上，发挥自己丰富的想象力和艺术创作才能。

二声部是复调音乐最简单、也是最基本的形式。以二声部写作的复调音乐作品，以创意曲与卡农曲为多见（在目前阶段，还不去研究赋格曲、小赋格曲等，这些都是最后学习阶段的主要课题）。所以，本章内容主要是学习二声部卡农曲、创意曲，及其他具有复调风格特性的二声部乐曲。

第二节　卡农曲

一、卡农曲的概念

由卡农构成的完整作品，即称卡农曲，或称卡农。

卡农作为一种技术手法，应用于其他体裁的音乐中，如用于变奏曲作为一个变奏，或用作主题的陈述形式，或将其他方式陈述的主题用卡农形式加以展开等，都是很普遍的用法。现在要学习的则是独立体裁的卡农曲。

二、卡农曲的结构

卡农曲的结构形式，虽与时代和风格特性密切相关，但在布局上与一般的曲式结构却有着共同的规律。如：呈示性结构所具有的主题陈述简洁、统一；调性明确、稳定；形象鲜明等基本特性。发展性结构所具有的动力性、不稳定性，以及结束性结构的再现原则等。

三、卡农曲的特性

除上述共同原则外，卡农曲的构成中还应具备以下特点：

1.卡农曲中的音乐材料，高度统一、集中，小型卡农曲中一般没有形象的对比。

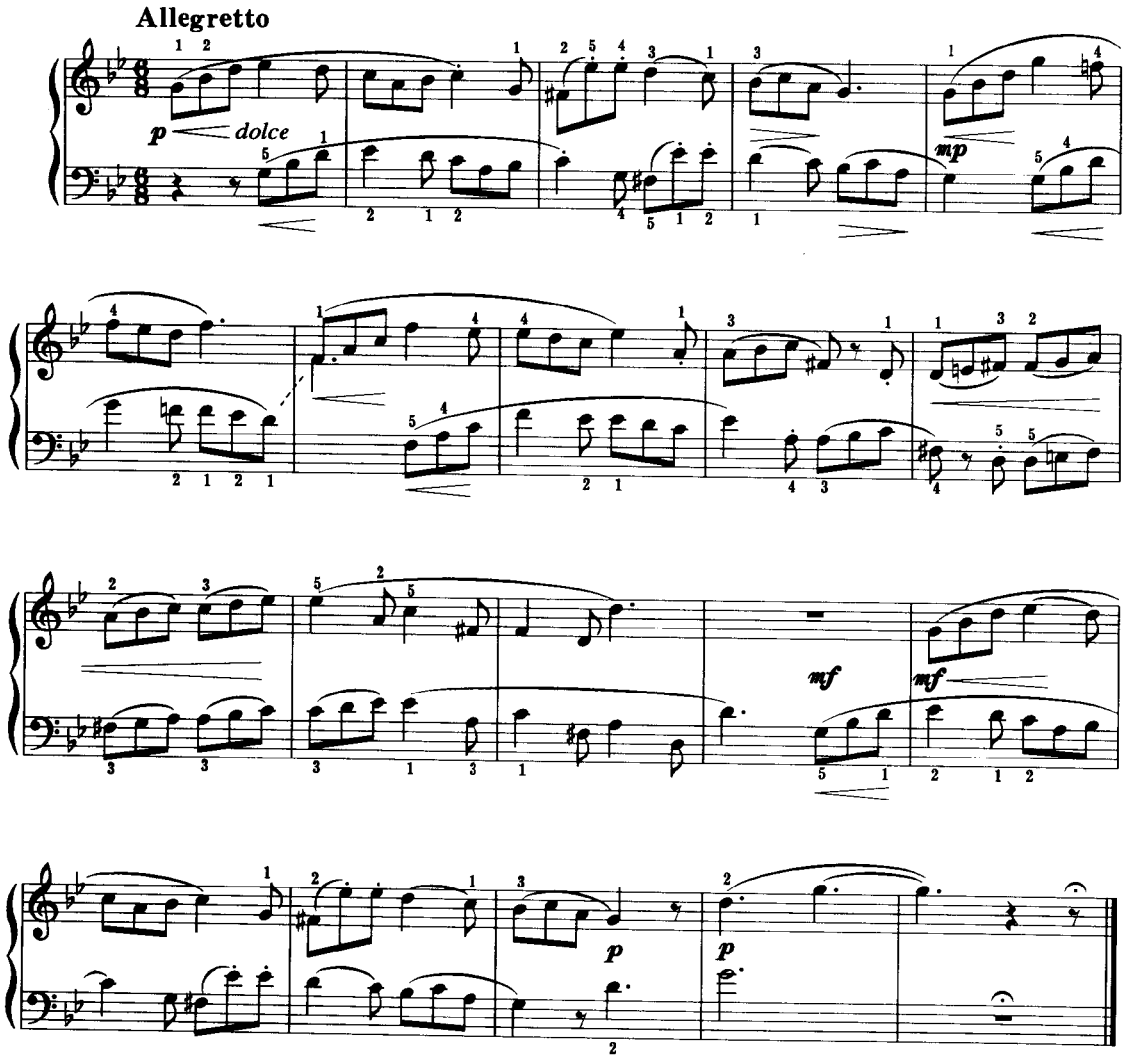
2.运用复调性技法发展主题，如卡农转位、主题变形、卡农模进等。展开段调性要有发展。

3.再现中经常采用调性再现结合卡农转位的方法。也可增加结尾句。

下面分析几首不同结构类型的卡农曲。

例 206

C · 玛伊卡帕《卡农》



上例是一首八度卡农，结构形式是带再现的单二部曲式。第一乐段是由两个乐句组成，两乐句前呼后应。第一乐句结束与第二乐句开始形成重叠。第二句上声部是结束在第九小节，模仿声

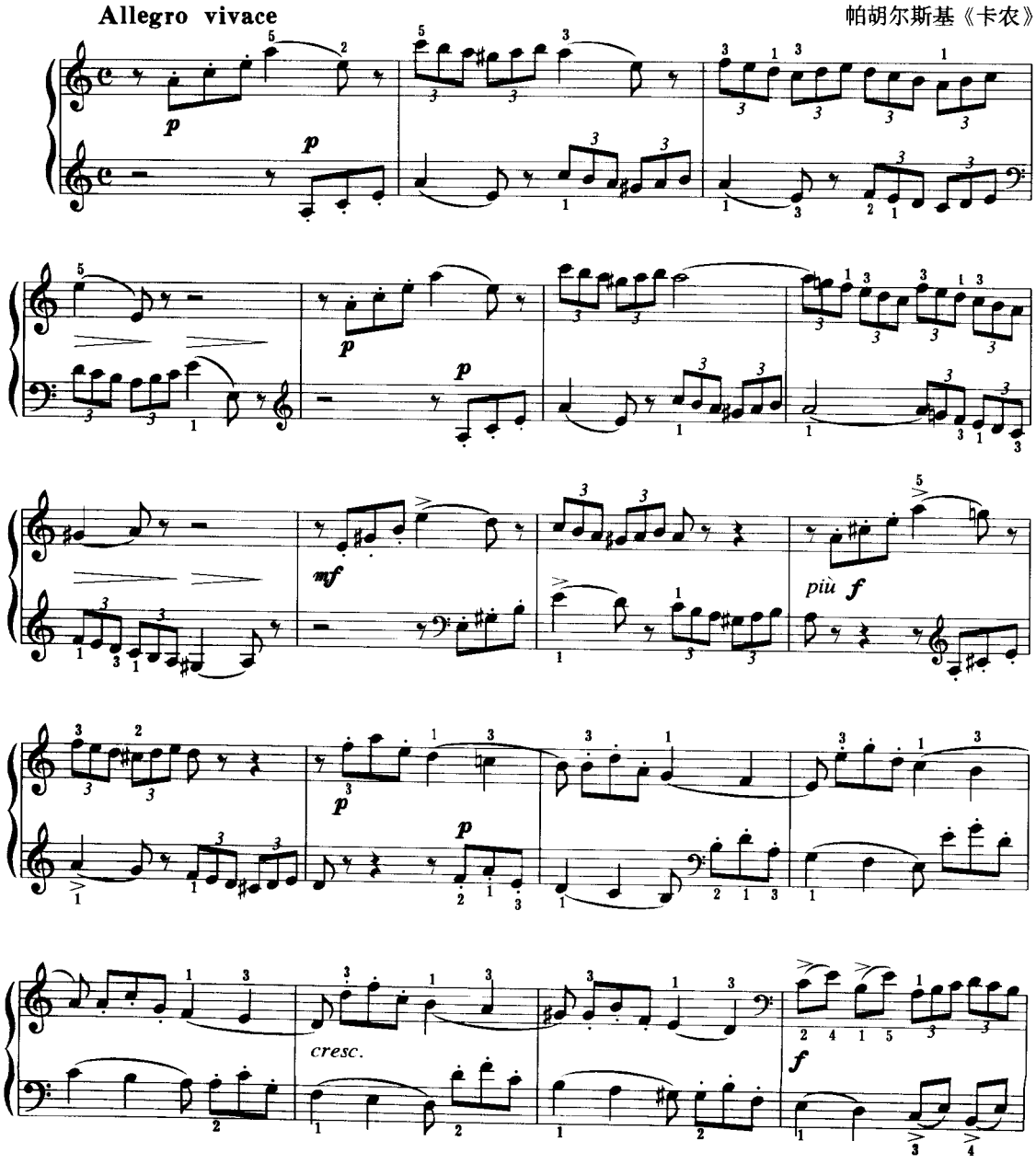
部则是结束在第十小节，这里也正是第二乐段的开始处。两处重叠进行，正体现了复调乐曲的连贯性特征。

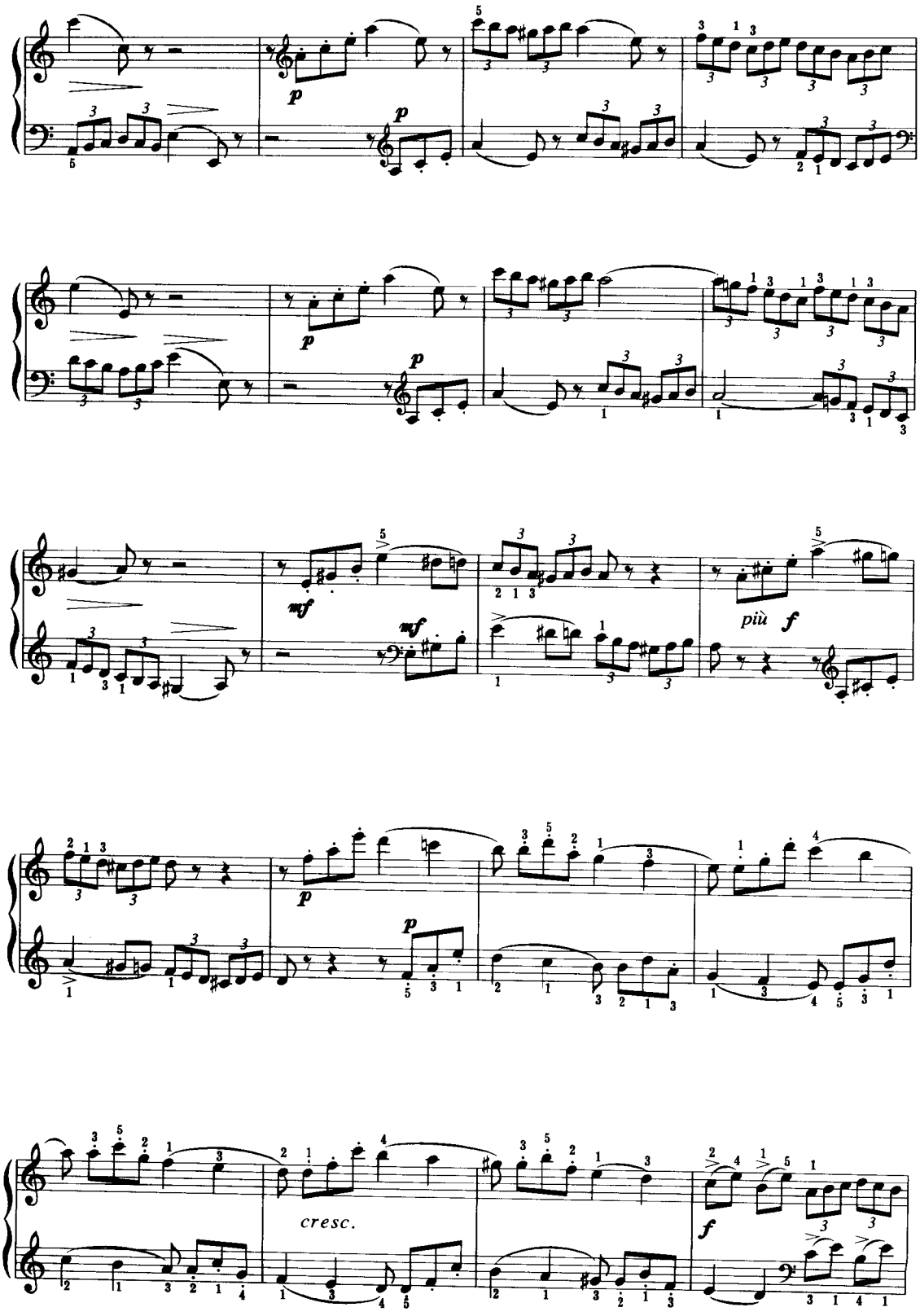
第二乐段具有了一定的紧张度，但调性仍在主调的属功能和弦上展开，第一句便结束在属和弦上。第二乐段的第二乐句，即再现部分，是将呈示段的卡农以十五度（八度）二重对位原则进行了转位。最后两小节是终止的补充。

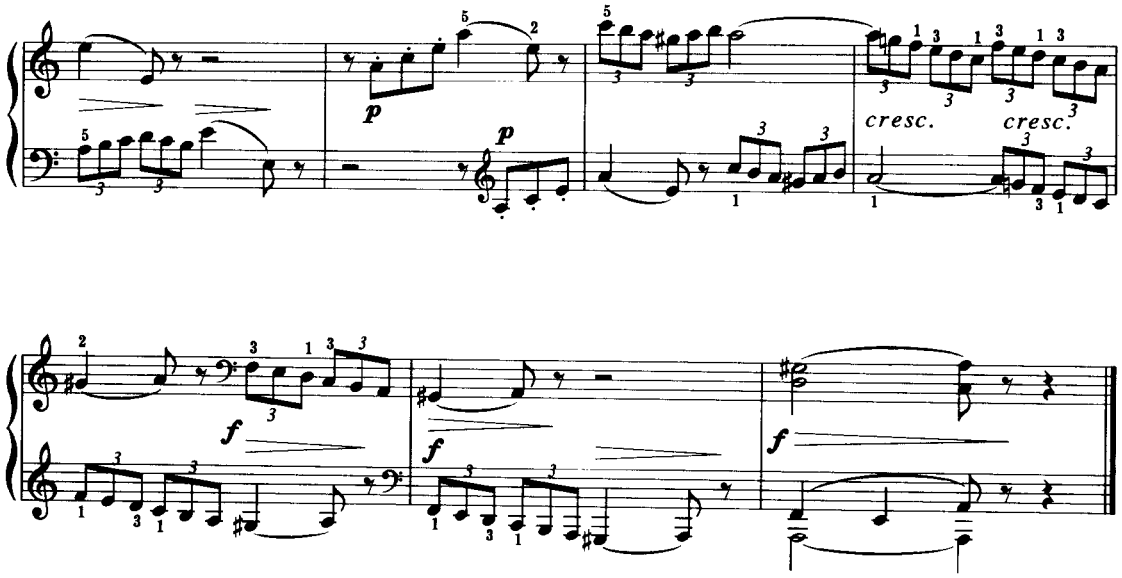
这首简洁的卡农小曲，基本核心材料只有开头两小节，全曲就是由这个基本材料富有逻辑的展开而构成的。

下面再分析一首三部曲式的卡农曲。

例 207




p
mf
più f
cresc.
f



上例这首卡农曲，是包含五个部分的单三部曲式。结构图式如下：

a	b	a_1	b_1	a_2
(4+4)	(12)	(4+4)	(12)	(6)

卡农曲开始的一小节，是具有特性的动机，这个动机就是构成全曲的核心材料。它是以主和弦的分解形式出现，由根音开始直跳进至上方的根音，然后下四度返回，跳进至属音上。这五个音中的第四音既是高点音，又是节奏重音。它是由前面三个断奏的弱起八分音符推上去，后面用滑奏进入节奏弱音上。这些因素形成主导动机的活泼、明朗的性格特征。第2小节的三连音节奏型是基本动机的变化因素，后半小节是第1小节的呼应成分。第3小节是以第2小节中的三连音节奏型为基本素材构成的。第4小节仍运用基本动机的因素构成乐句的终止。

整个第一乐段是由两乐句构成的方整结构，结束于主和弦上。乐段内部前呼后应，音乐流畅，逻辑严谨。

第二乐段自第9至第20小节。由属和弦开始，即主导动机移位，形成新的音级色彩，显示了音乐的发展性特征。动机基本保持原样，只是最后两个音由向下四度跳进改为向下二度级进。第11至第13小节的下方第一音，是前面两小节的上四度移位，同时转到下属调。第13至第20小节，是以主导动机材料构成的卡农模进，这些动力性的发展方法与呈示段形成了对比。然而，由于卡农模进的素材全都来源于呈示段，所以，它们又体现出高度的统一与集中。

第21至第28小节，是呈示段的原样重复。

第29至第40小节，是第二乐段的变化重复。采用了两种变化方法，一种是加入半音经过音。另一种是将卡农模进动机的向下四度改为向上五度直线跳进，由此扩展了音区形成了全曲的高潮。

第41小节至曲终，是紧缩地再现了呈示段。

第三节 创意曲

一、创意曲的概念

创意曲(Invention)是复调体裁乐曲中,最为灵活自由的一种形式。它不受确定的结构、确定的技术手法的限制,可以富有创造性地进行写作。

创意曲的名称是起源于17—18世纪的音乐实践。人们熟知的巴赫《创意曲集》是这种复调形式的代表。

"创意"一词的原意为"创造""发明"。所以,根据创意曲形式的灵活性特征,将其概括为"自由的复调乐曲"也是有道理的。

随着历史的发展,创意曲的风格特征早已发生了根本性的变化。比如,将巴托克、谢德林等作曲家的创意曲与巴赫的创意曲相比,在调性原则、音阶材料、结构形式等方面的差异是非常明显的。这些体现了20世纪创新特征的创意曲,所继承下来的只是复调思维特性与基本对位原则而已。

当然,从教学的角度,下面论述的内容仍是完善了此种形式的巴赫创意曲。

二、创意曲的结构形式

创意曲的整体结构,基本上都包含有呈示、展开与再现三个部分,或称段落。

巴赫二部创意曲中,三个部分的划分基本是以调性布局与复调技术的变换规律为依据。十五首二部创意曲中的第5、12、15三首是按照赋格的结构原则布局的。有明确的主题、答题、对题、间插段等结构成分。呈示、展开、再现三个部分的调性布局,也体现了赋格的基本原则。因此,可以说,这三首二声部创意曲都是赋格型的。但,这三首创意曲的开始又都用了对比旋律(对题,甚至固定对题)陪伴呈示。这又显示了作为自由灵活形式的创意曲的特性。

巴赫二部创意曲中运用古二部曲式布局的占有一定的数量。古二部曲式是当时普遍采用的一种曲式。其结构特点是:第一部分为乐段,从主调开始,结束于属调,或平行调的完全终止。第二部分比第一部分长一倍或几倍,即包含了几个相当于第一部分长度的小部分。这些小部分各自均有终止式。而其中最后一个部分,必然是第一部分材料回到主调上的再现。由此看来,古二部曲式的特征与经过发展后的三部曲式基本相同。甚至可以说是同样现象的不同解释。比如:巴赫的第二首二部创意曲,有的著作认为是古二部曲式。而另一著作则认为是三部曲式。虽然定义不同,但划分的部位却是一致的。

具体的结构形式,下面通过实例分析再进行具体论述。

三、创意曲的写作

创意曲因其自由灵活的特性,而不能像卡农曲那样按照既定的技术原则进行写作,只能对

具有典型结构形式特征的实际作品进行分析，再从中学习实用的技术手法和结构布局原则。然后，通过获得的启发进行构思、写作。

下面分析几首巴赫二部创意曲：

1. 第二首二部创意曲

这首创意曲不论是将曲式定义为古二部曲式，还是三部曲式，而其划分均为包括再现的三个部分。创意曲为C小调。

第一部分呈示段：第1小节至第11小节下声部第一音。由卡农原则写成。卡农的起句两小节，具有主题的意义。起句陈述结束后在下八度进入了卡农的第一应句，与应句结合的对句也即第二起句，出现了富有特性的节奏型，与主句形成明显的对比。第三起句结合调式的变换（转入平行大调♭E调）而形成了新的发展因素。与第三应句结合的对句，即第四起句，运用模进手法形成了第一段的高潮，之后结束于第11小节的下声部第一音的第四应句，同时也是第一乐段的结束。

第二部分，第11小节至第23小节的第一音。这一部分是呈示段卡农的转位，同时调性也转入了属调♯g小调。为转位卡农的第一个起句配上了对题，是为避免内部出现单声部而影响音乐的连贯性。

转位卡农在第21小节即结束。第21至第23小节的第一音是增加的连接成分，用模进构成，并由属和弦推出第23小节的C小调主和弦。这里是运用重叠方式将中部与再现紧密连接在一起。

第三部分再现段，第23小节至曲终。再现段回到呈示段开始时卡农的声部顺序，调性也转回主调，以完满的终止式结束全曲。

2. 第六首二部创意曲

巴赫这首E大调二部创意曲，在初次陈述方式上是比较独特的。整体结构为三部曲式。

第一部分呈示段，由下声部开始的主题，是与相差一个十六分音符时值，以主音E为轴的倒影构成的倒影卡农形式陈述的。第4小节上声部出现的带有三十二分音符装饰音的连接句，成为有特点的新材料。

主题用倒影卡农陈述完后，紧接着以八度二重对位（实为二十二度）进行了转位。第9小节开始转入B大调。上声部用切分节奏与连接句的材料构成新动机，连续下二度模进。下声部是与之反向进行的音型模进。第20小节在属调B大调上结束了第一部分。

第二部分中段，第21至42小节。开始是呈示段的八度二重对位（实为十五度）转位，并同时转入属调B大调。中段的后半部分，仍用呈示段材料构成对比模进与转调等方法加以展开。

第三部分再现段，第43小节至曲终。是将呈示段的倒影卡农进行了转位，同时调性转回主调E大调。

这首创意曲的三个部分的长度基本相等，因此，可以说这是一首平衡对称的三部曲式的复调乐曲。三个部分的结构特性也很明确。

第四节　其他形式的二声部复调乐曲

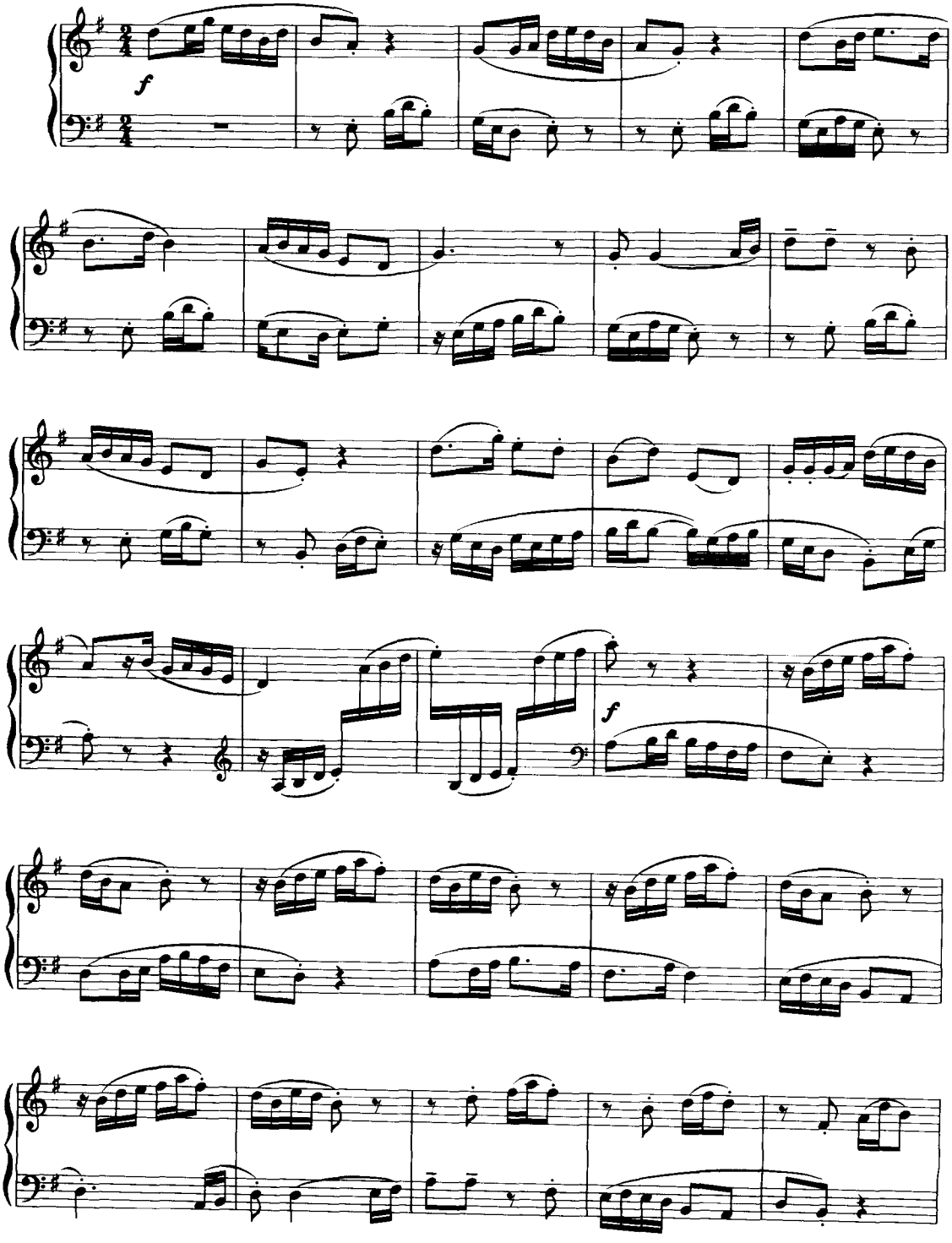
目前阶段只能研究二声部构成的复调乐曲，所以，其他各种各样的复调形式就不再涉及

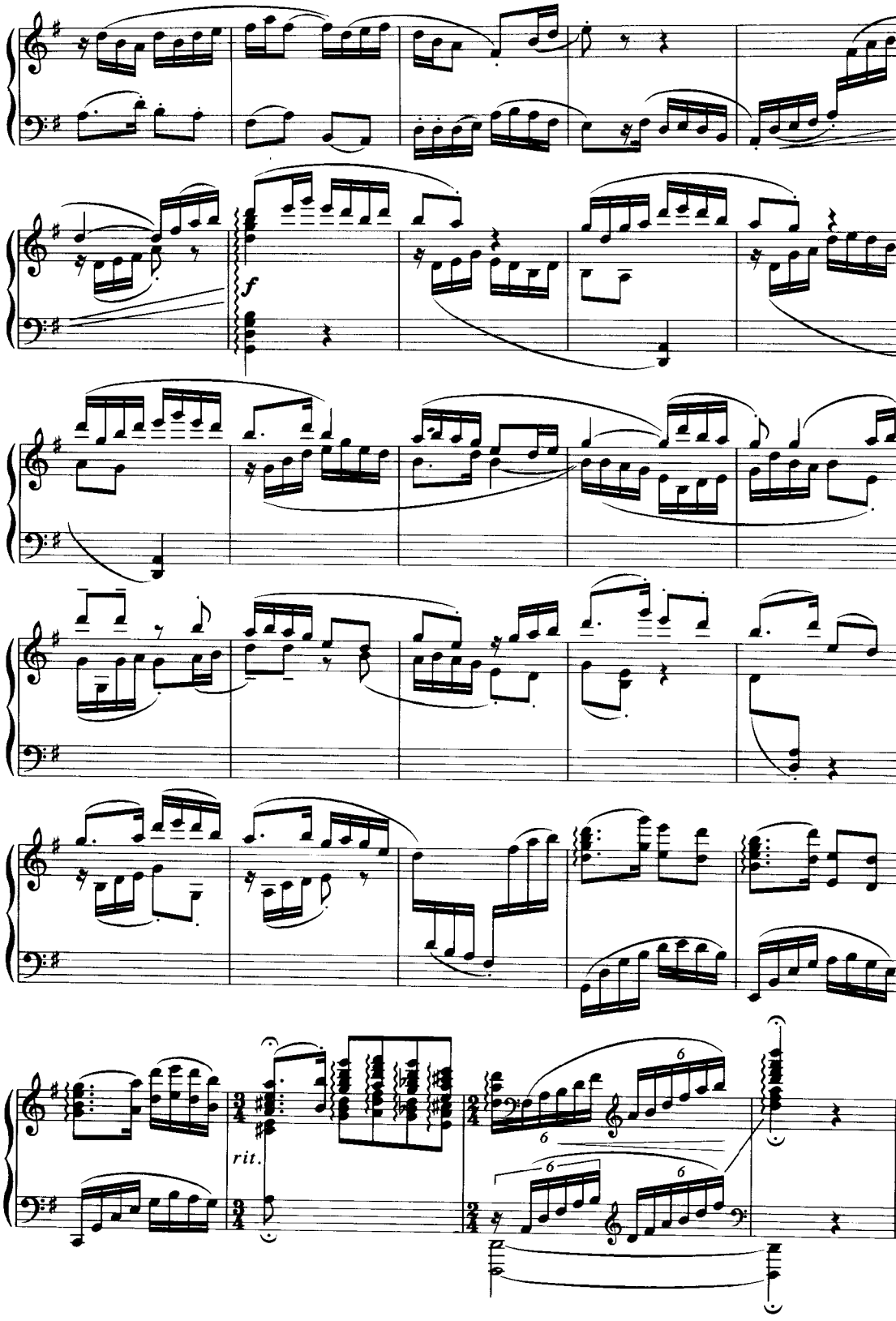
了。下面分析两首运用复调变奏原则改编的中国乐曲，作为这一学习阶段的创作实践的参考：

例 208

唐璧光编曲
陈铭志改编《浏阳河》

Moderato（♩=92）




f
rit.
6
6
6
6

陈铭志将《浏阳河》这首优美的歌曲旋律作为主题，运用复调变奏技巧发展成风格清新、旋律优美、复调特性鲜明生动的完整乐曲。

第一段，第1至第16小节上声部是完整的《浏阳河》主题。陈铭志为之创作了一个十分谐调的对比旋律，这个对比旋律不仅自身有着严谨的逻辑组织，前呼后应、连贯流畅，而且在表现情绪方面，又深化、丰富了主题的内涵。经过两小节的连接句，引出了第二段。

第二段，主题转移到下声部，增加了装饰音的对比旋律转入了上声部，同时转入属调。这是运用八度二重对位（实为二十二度）原则发展结构的。

第三段，调性转回主题开始呈示时的调性。这里是运用主题自身构成的卡农形式陈述的，并将音域向高音区扩展，音响明亮、甜美，获得了十分完美的复调音乐效果。

《浏阳河》的主题旋律，是运用中国传统五声徵调式写作的。陈铭志的复调创作，既保持了五声调式的风格特点，而又不局限于五声音阶。在织体发展的过程中巧妙地扩展、丰富了音阶材料，使乐曲获得了一个音响辉煌、气势宏伟的结束部。

下面分析另一首中国风格复调乐曲：

例209

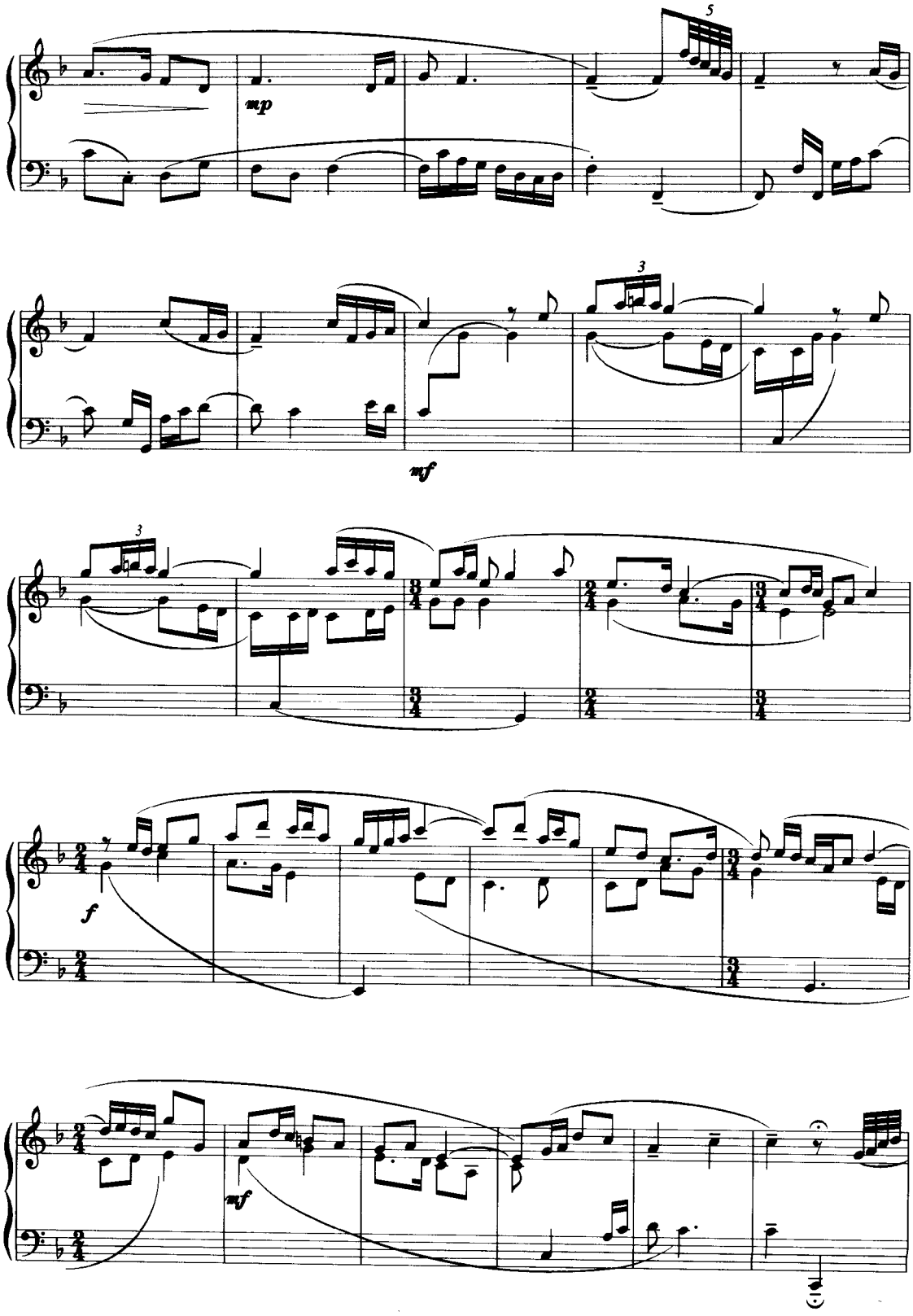
古　　琴曲
于苏贤改编《梅花三弄》

Andante（♩=72）优雅地

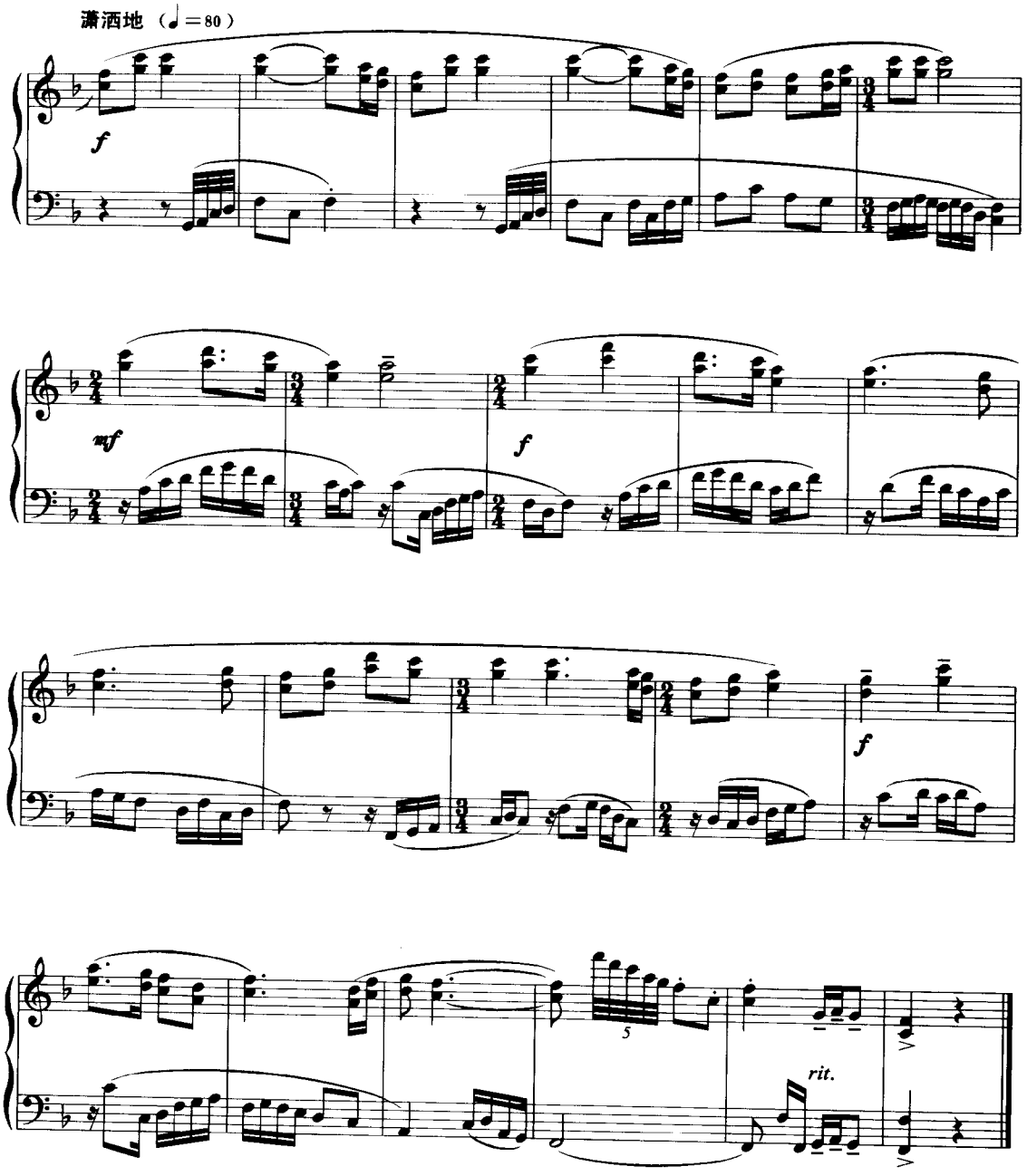
mp

mf

f


5
mp
3
mf
3
f
mf

潇洒地（♩=80）



上例第 1 至第 20 小节上声部是古琴曲《梅花三弄》的主题。下声部的对比旋律既保持了古琴的韵味，也有着完整的旋律结构。两旋律相互配合，获得了十分谐调的对比复调效果。

第 24 至第 43 小节，主题移至下声部，并同时转入属调。上声部是为之配写的全新的对比旋律。这个新的对比旋律同样有着完整的旋律结构，以及鲜明的古琴韵味。

第 44 至第 65 小节，主题转回高声部，调性转回主调。主题采用附加平行四度的方式陈述，增加了新的音响色彩；与之结合的下声部是配写的第三个对比旋律。这个新旋律不仅具有完整

的旋律结构和鲜明的风格特征，而且由于运用了有特性的节奏而增加了音乐的活力，使这首简单的复调变奏曲结束得十分潇洒。

练　习

运用自由复调风格写作以下练习：

1.创作二声部卡农曲二首。

2.创作二声部创意曲二首。

3.运用复调变奏原则创作或改编一首二声部复调乐曲。

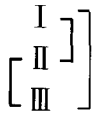
第八章　三声部基本对位

第一节　综　述

复调音乐是以声部数目的递增作为教学进程的依据。这正符合复调音乐构成的横向思维特性。比如前几章所讲述的各种复调技术，直至完整的复调乐曲，都是二声部组合。而现在要讲述的是三声部复调结构的各种技术原则。所以，又轮回到“基本对位”的基础内容范畴。

在讲述三声部基本对位的过程中，首先要提到的一个新的理论概念，是“分对”原则。

复调音乐的构成是建立在横向思维基础上，声部数目的增加与减少直接关系到复调结构的组织逻辑。二声部复调中任何方面的变换都不可能超出二声部这种单纯的组合关系。而三声部复调虽只增加了一个声部，但却具有了多重组合的可能性。也就是说，三声部复调结构是由三对二声部结合的统一体，如：



由此可见，在三声部复调中可以同时出现三种不同的二声部复调形式。所以，学习三声部复调写作，必须首先建立起“分对”的观念，作为三声部及三声部以上的多声部复调学习的思维基础。

第二节　三声部基本对位

第二章已阐明，将福克斯的五类对位法称之为“基本对位”。还将其中的第一类，即一音对一音确定为基本对位的基础。其他各类都是第一类对位扩展与丰富的结果，也就是说，是在第一类对位基础上增加各种不协和音技巧，而发展出各种节奏型的其他四类。但所有后四类的基本对位骨架，或者说每小节的第一个强音，都可构成正确的第一类对位。

三声部对位由于是三对二声部结合的统一体。所以，这里就免去了后四类的节奏规范，不再进行模式化的基本对位练习了。而仅将能够形成完整和弦的第一类对位，作为基本对位的基础。

三声部基本对位中的和弦，是以横的旋律运动的有机结合形成的，而不是以和弦的连接关系作为运动的依据。这就是与受和声逻辑制约的主调思维的根本区别所在。

现将严格写作的三声部基本对位能够运用的和弦，及应用法则分别加以讲述。

一、和　弦

严格写作的三声部基本对位，可以直接相撞的和弦形式有：

1.大三和弦与小三和弦。

2.大六和弦与小六和弦。

3.减六和弦

二、和弦的应用原则

1.为保持丰满的和声音响,可采用完全的和弦形式。

2.如果由于旋律进行的要求,需要省略一个和弦音时,可省略五度音。省略三度音时会影响到音响的力度,但,在必要的情况下亦可省略。

3.和弦音被省略后,可重复任何一个和弦音。如根音、三音、五音均可重复。

4. 开始与终止必须用原位主和弦。但经常采用省略和弦音的形式,比如,高音部如果是主音,那就必须省略一个和弦音。在终止式中,三个声部都结束在主音上也是常见的用法。

5.四六和弦不用。但不构成四六和弦的上两声部中的四度音程,完全可以自由运用。

6. 平行三度与平行六度,在其中的任何一对声部中连续出现,都可比在二声部中自由一些。即可以超过三次,但第三个声部必须与之反向,以避免出现三部同向的进行。

7. 同向五度、同向八度如果出现在两个外声部,并且上声部是跳进,下声部是级进时,必须禁止使用。如果上声部级进,下声部跳进则可以使用。

如果是由一个外声部与一个内声部构成的同向五、八度,则可以自由使用。

8.相邻声部的音程距离,可作如下的处理:为使声部间音响坚实,最好将上面一对声部保持在十度以内。下面一对最好不超过两个八度。

9.倒数第2小节最好用完全和弦。

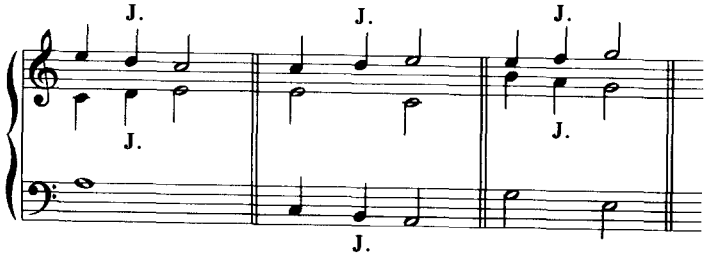
三、不协和音的新形式

三声部复调结构中,不协和音有了新的应用形式,这就是,二重经过音、二重辅助音与二重延留音以及不同类的不协和音结合应用等。下面分别讲述。

1. 二重经过音

三声部中可以在两个声部同时运用经过音,由此形成二重经过音。所谓二重经过音是指与第三个声部,即自由声部构成不协和关系的级进进行不协和音。而两个经过音之间则必须是协和的。图式如下;

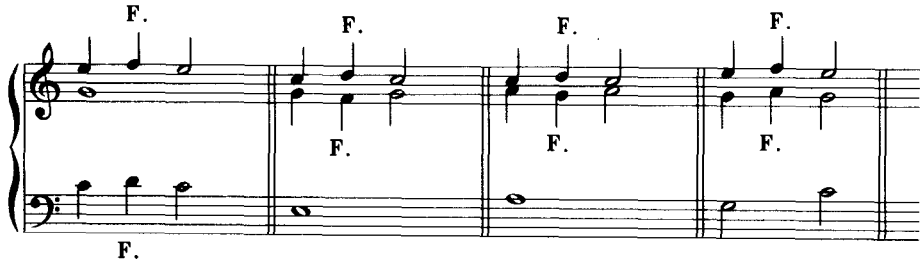
例 210



2. 二重辅助音

二重辅助音与二重经过音的构成原则相同，即与自由声部构成不协和关系，而辅助音彼此之间则是协和的。如下图式：

例 211

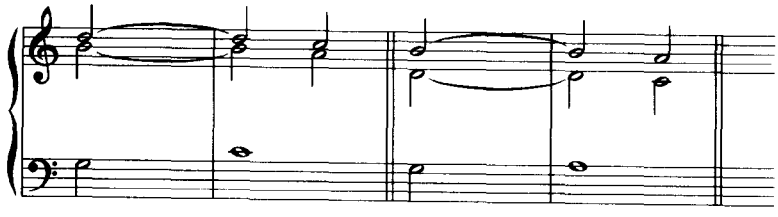


3. 二重延留音

二重延留音可以用简单的形式，也可以用装饰解决的形式。下面分别举例：

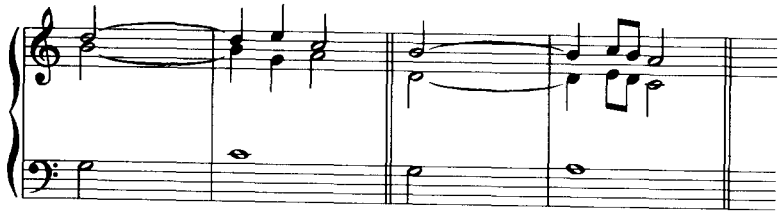
例 212

简单的二重延留音



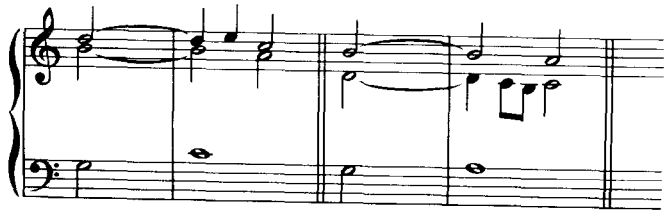
例 213

装饰解决的二重延留音



例 214

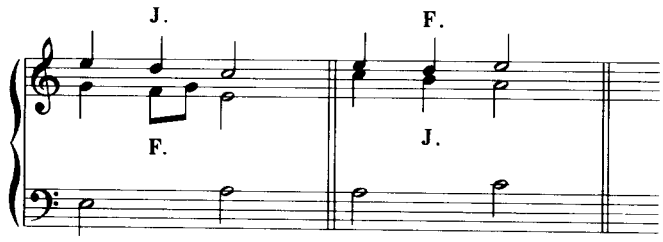
简单与装饰相结合的解决形式



4. 多种不协和音的结合应用

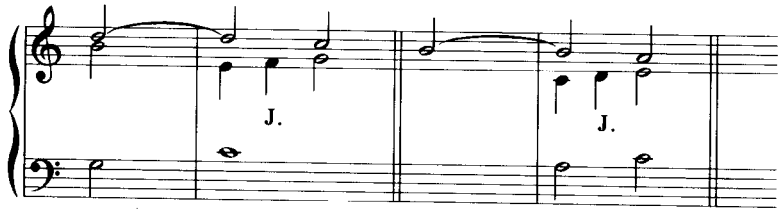
例 215

经过音与辅助音同时出现



例 216

延留音与经过音结合

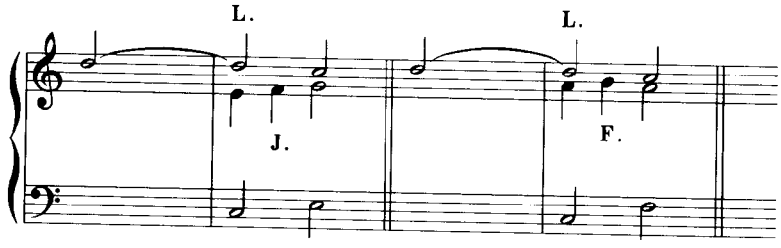


5. 自由声部的旋律性运动

三个声部中如果有一个声部为不协和音，余下的两个声部由于不需要解决，所以称为自由声部。如果是运用二重经过音、二重辅助音、二重留音，那么，余下的一个声部是自由声部。

第三章中论述了非延留音声部的旋律性运动，其基本原则在三声部中依然适用。但由于三声部中“分对”原则的存在。所以，自由声部的旋律运动在一定的情况下，与不同类型的和弦外音的结合应用是一样的。比如延留音未解决时，自由声部之一运用了经过音或辅助音，这就形成留音与经过音相结合的形式。前面例中已有显示。下面再补充一例：

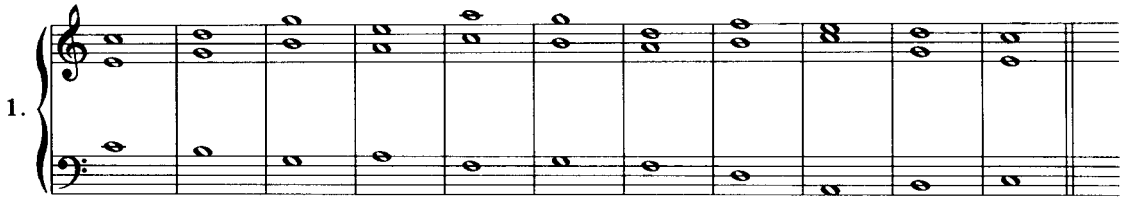
例 217

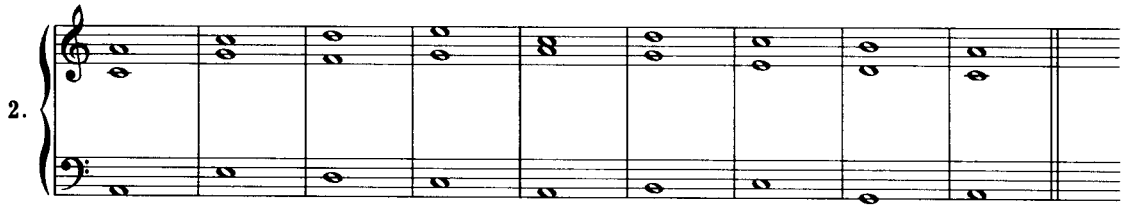


总之，在“分对”原则基础上，只要是每对声部都能构成合理的协和音程与合理的不协和音，那么，三声部对位中的旋律运动与不协和音技巧，其丰富多样性则会远远超出二声部结构。

下面是三声部基本对位例题：

例 218





练　习

1.运用第二章列出的固定调完成三声部基本对位练习。

2.用图式构成下列各种不协和音形式：

①二重经过音②二重辅助音③二重延留音（包括简单解决与装饰解决）④经过音与辅助音结合⑤延留音与经过音结合⑥延留音与辅助音结合。

第九章　三声部单对位对比复调

第一节　基本概念

三个具有某种程度个性化的，并具有相对独立意义的旋律，以对比关系结合在一起构成的复调结构，称为三声部对比复调，或对比式三声部。

如果三个旋律只作一种结合形式，即称为单对位。

三声部对比复调结构在实际应用中，根据不同的体裁特点，在陈述方式上可有两种基本形态：一种是由单声部陈述的三个旋律线的结合，这种形式在纯复调音乐体裁的赋格曲、创意曲中多见；另一种是每个旋律线用附加平行声部进行陪衬，使旋律线的音响力度增强。即使如此，却仍属三声部对比复调结构。这种用法多见于大合唱或管弦乐中。

第二节　艺术表现特性

对比复调的对比因素的形成及艺术表现方面的功能特性等问题，在本教程第三章进行过具体的论述。这些论述对三声部复调都是适用的，不再重复。

三声部对比复调实际应用的广泛性，已超出了二声部，使其成为复调写作中最为重要的声部组合形式。这是因为三声部比二声部丰富，而又比四声部、五声部等复调效果清晰。所以，三声部复调在音响效果上，在艺术表现上更具有了天然的优势，从而受到了作曲家的重视。如兴德米特《调性游戏》套曲中的十二首赋格全部是三声部。

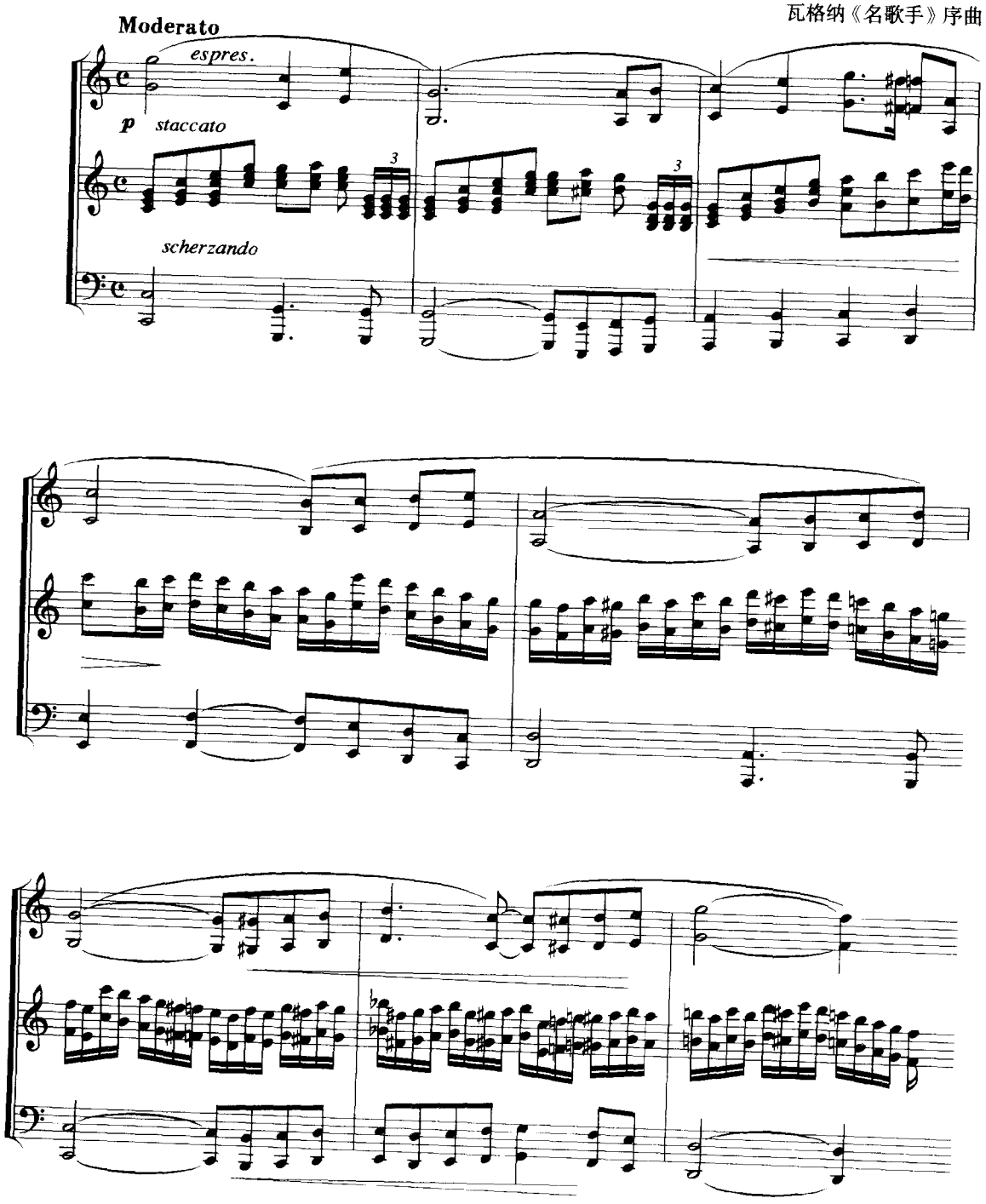
下面对三声部对比复调在艺术表现方面的特性，简单加以概括。

一、三个不同特性的主题相结合

具有不同形象特征的三个音乐主题，谐调地、合乎逻辑地结合在一起，是对比复调独具的功能。如下实例：

例 219

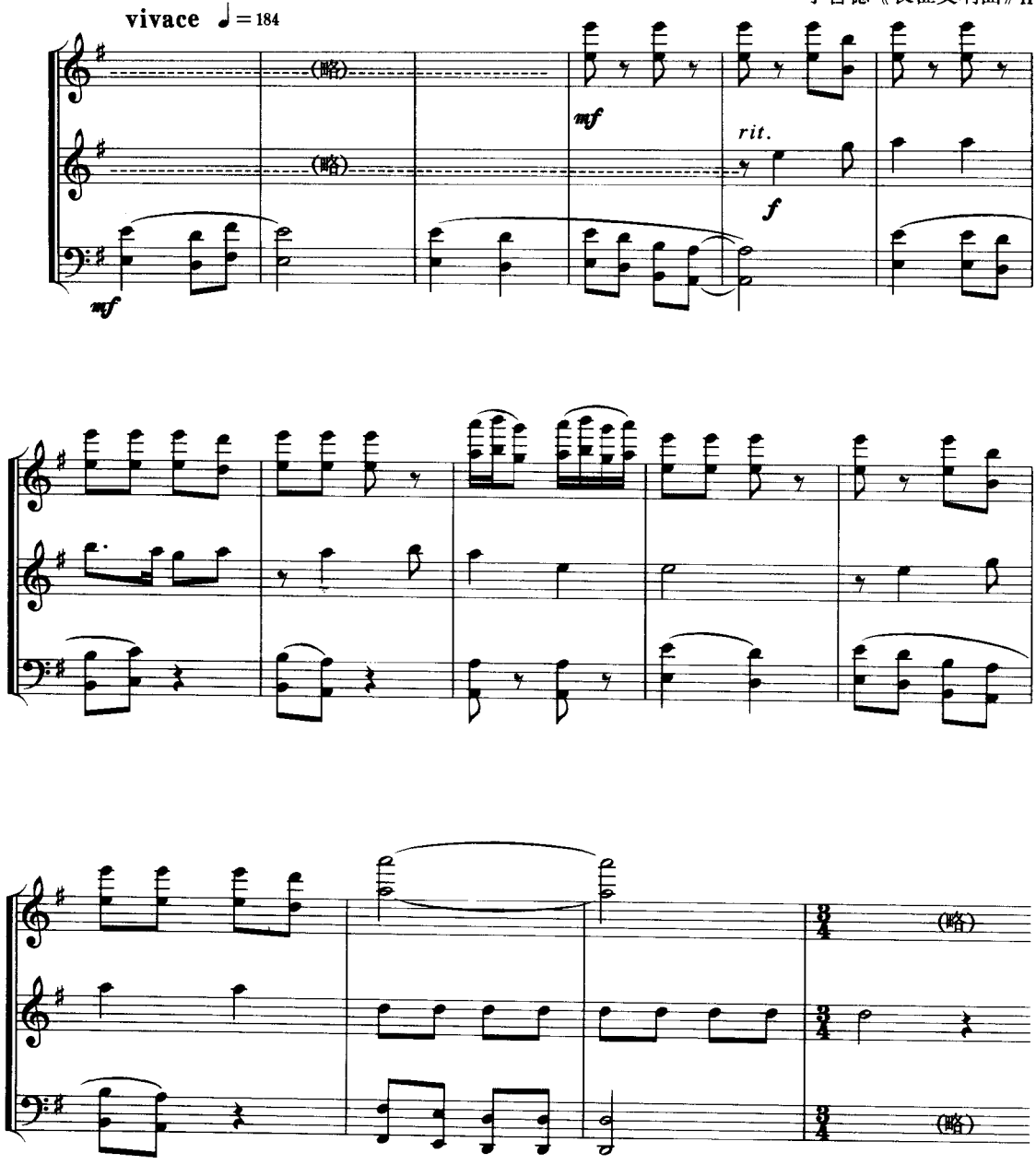
瓦格纳《名歌手》序曲



上例是歌剧序曲的再现部，将代表名歌手形象的进行曲式的主题（上例总谱下面的旋律），及总谱中间的那个亦是代表名歌手的形象，但却很有气派的旋律，与副部那热情而温柔的主题（总谱上面的旋律），用对比复调原则结合在一起，表现出一种明朗、雄伟的气氛。

例 220

丁善德《长征交响曲》II

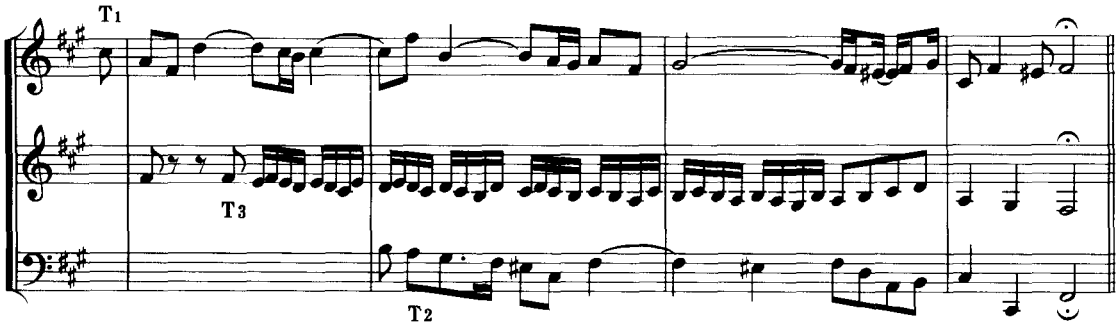


上例中低音谱表的旋律，是抒情的西藏民歌主题。最上方的旋律，是欢快活泼的藏族歌舞“堆谢”主题。中间谱上的旋律，是热情洋溢的瑶族舞曲。三个各具特性的主题结合在一起，表现了该乐章标题《红军，各族人民的亲人》所揭示的内容。

以上两例是交响音乐中，富有戏剧性音乐形象的对比结合。下例是纯复调音乐体裁中的三个主题的结合。

例 221

巴　赫《平均律钢琴曲集》II 14 赋格



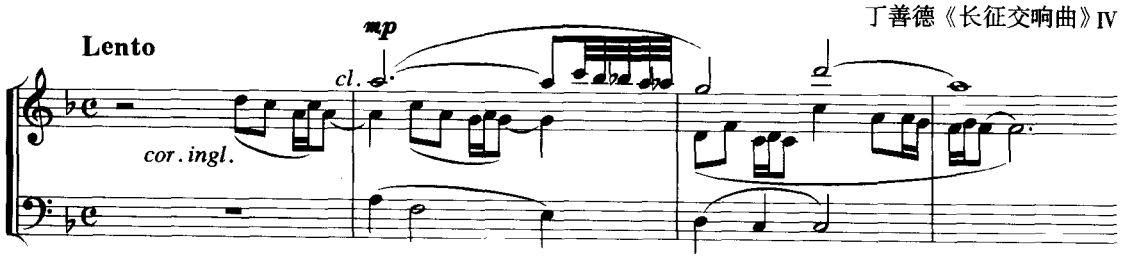
上例是这首♯F 小调三声部三重赋格再现部中三个主题的结合形式。从中可以看到三个各具特性的主题之间对比的鲜明性，以及延留音等不协和音技巧的运用方面，既丰富细致而又十分严格。

二、两个不同特性的主题与陪衬性对比旋律结合

两个具有鲜明特性的主题与一个不具有主题意义的对比旋律，结合在一起的三声部对比复调，在不同体裁的音乐中都是被经常运用的。见下例：

例 222

丁善德《长征交响曲》IV



上例中的中间一行旋律，是当年红军过雪山草地时唱的一首歌曲。高声部旋律是这个乐章引子的主题，是描绘风雪迷漫、荒凉冷漠的大自然景象的。下方低声部的旋律，即是陪衬性质的对比旋律。

两个不同特性的主题，不仅对位技术处理上获得了鲜明的对比效果，而两个主题在音乐语言风格上的差异，对增强各自的特性也起到了重要作用。

三、一个主题旋律与两个陪衬性对比旋律结合

三声部对比复调中，最常用的结合形式就是为一个主要旋律配写两个陪衬性的对比旋律。这种用法的艺术表现目的，不是要求鲜明的特性对比，而是运用对比复调手法深化、丰富音乐表

达的内容。见下例：

例 223

华 彦 钧曲
吴祖强改编《二泉映月》

Lento ♩=48

vl. I dolce

mp

tr

pp

mf

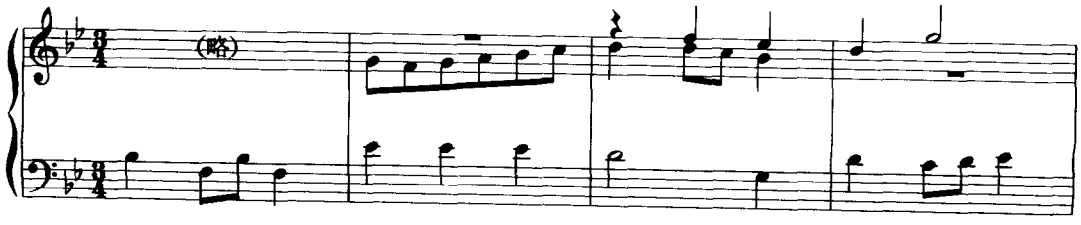
pp

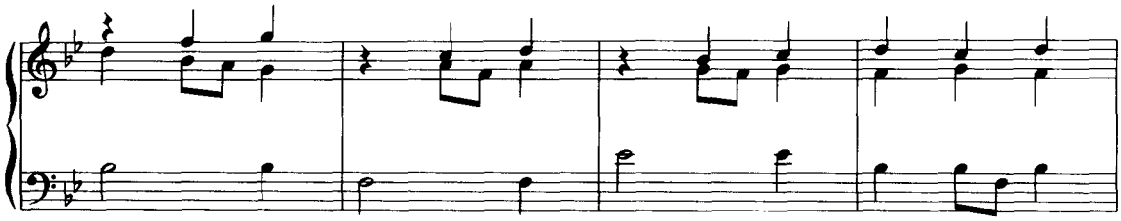
上例弦乐合奏曲《二泉映月》中的对比复调音乐，其高声部是主题旋律，吴祖强为之配写的对比旋律，非常谐调、动人，大大深化了主题表现的内涵。

在赋格中，一个主题与两个对题的结合，则是最基本、最常用的形式。下面仅举一例：

例 224

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 21





上例中的低声部是赋格主题，上两声部分别为第一固定对题与第二固定对题。

第三节　三声部对比复调的结合原则

前一章已讲述了三声部复调写作的基本技术原则，不再重复。下面论述的是三个旋律结合中，对比因素的形成及处理方法。

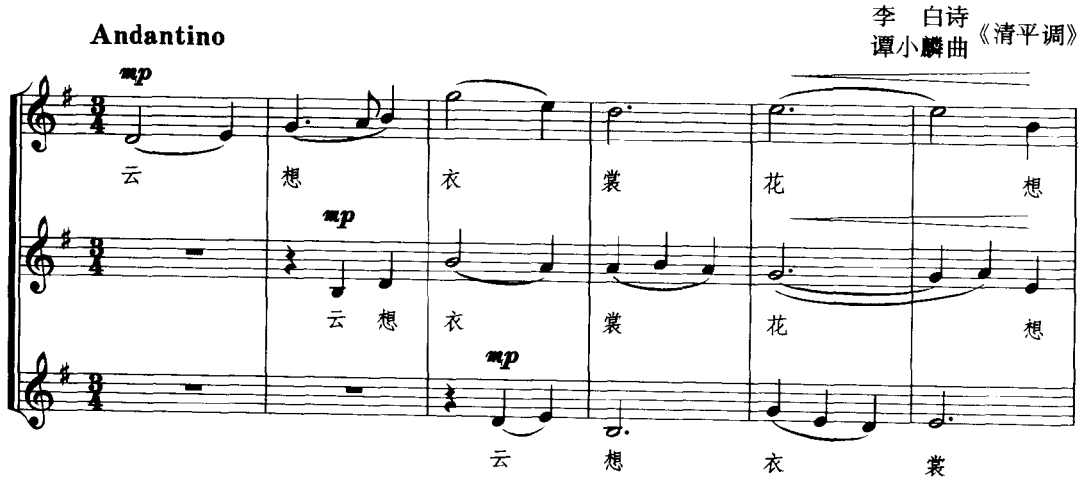
一、基本相同的节奏组织之间的对比

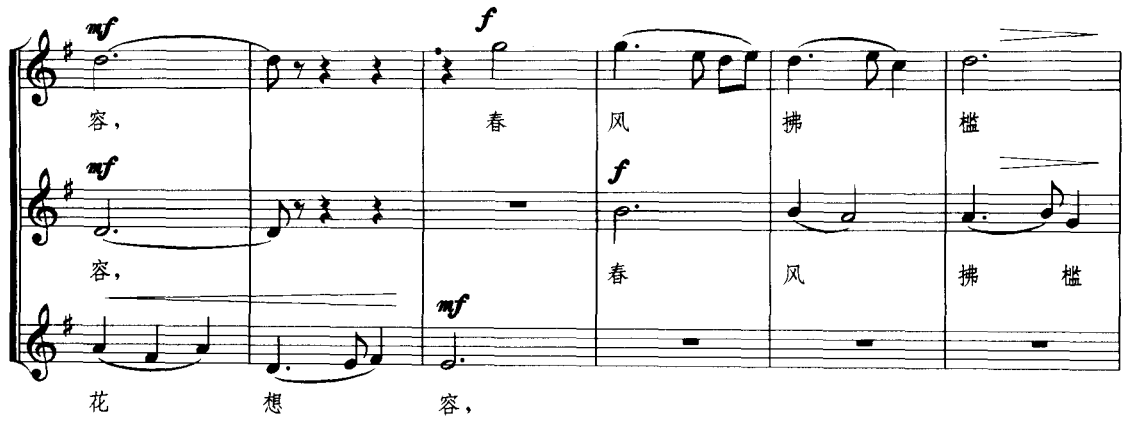
三个富有歌唱性的旋律，在节奏形态方面基本相同。这种情况，就要在对位结合中，注意节奏型的紧密与宽广的互相交替，互相补充，即你静我动、你动我静的原则，以求得对比效果的形成。

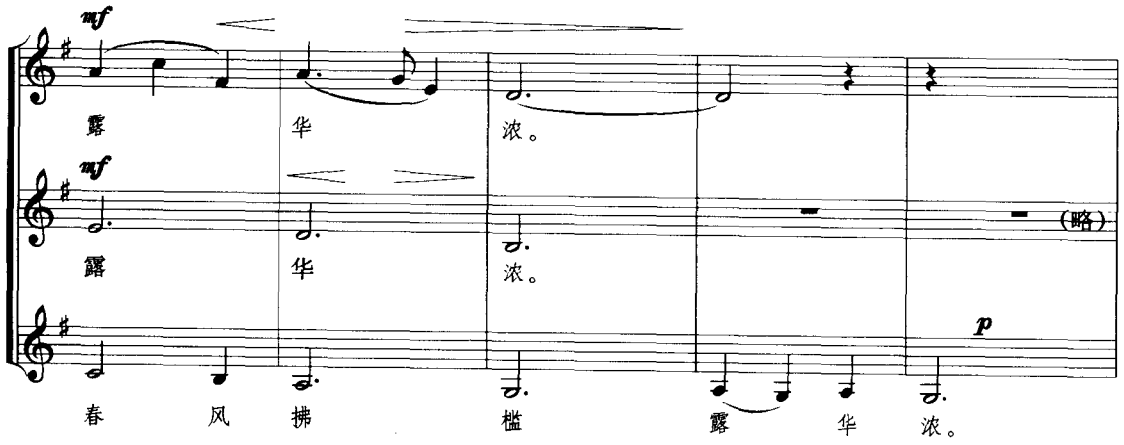
当然，在三声部对位结合中，因二重性不协和音的运用，又必然构成某一片断平行节奏的出现。所谓平行节奏，是指相同节奏的重叠进行。这种局部的平行节奏是由丰富的不协和音技巧造成的。所以，在多声部复调写作中是必不可少的结合方式。但又不能过多出现，因为出现多了会使三声部复调的层次减弱。

下面举一个优美抒情的女声三部合唱曲中的对比三声部复调实例：

例 225





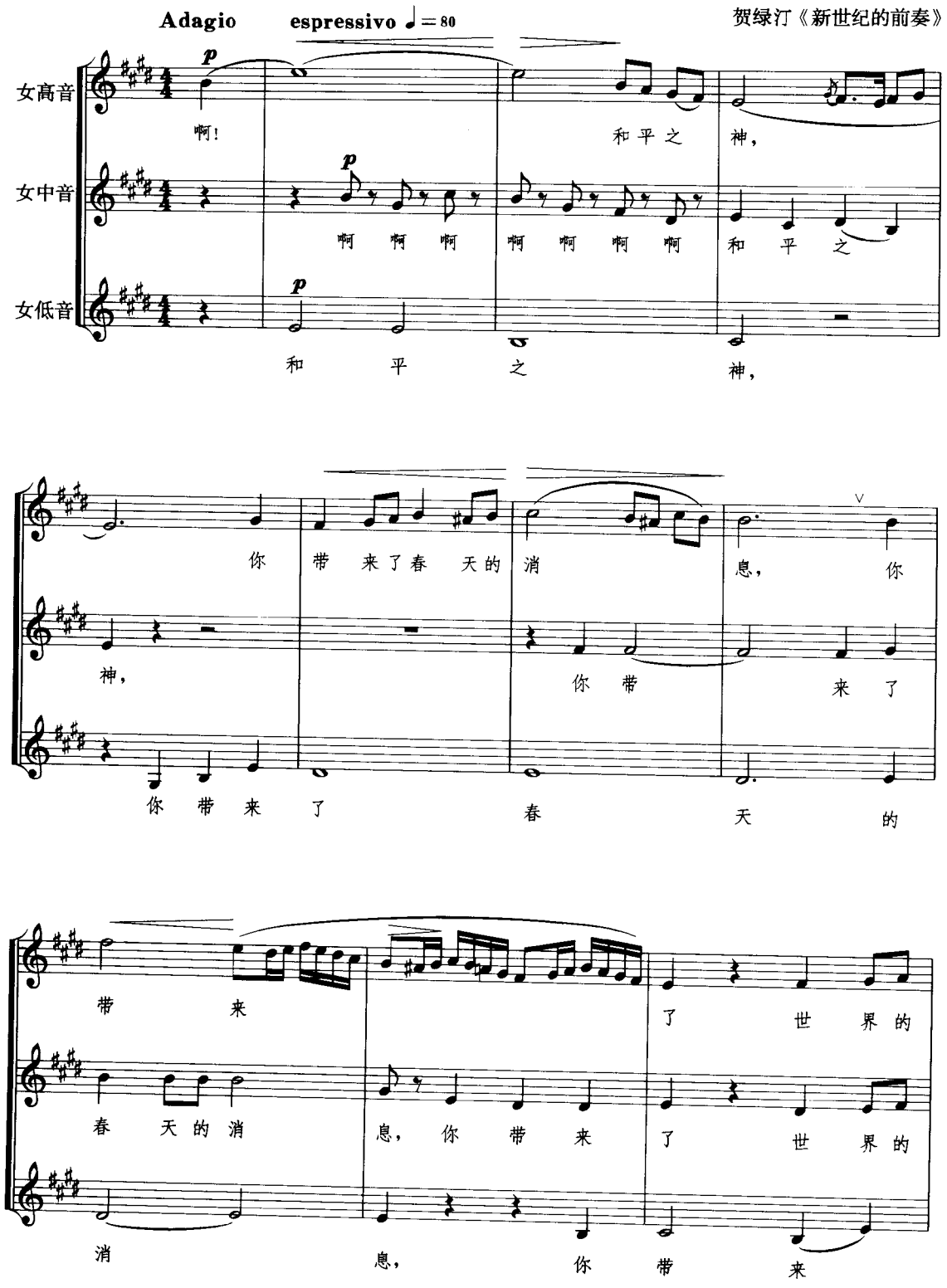


上例中女高音是主要旋律，下两声部是陪衬性对比旋律。它们之间无特性对比，但在旋律的进行方向、节奏动静配合等方面造成的对比因素，都处理得十分细腻。从而获得了清晰的复调效果。而那古朴典雅的音乐风格，以及中国传统调式的色彩特性，又为这段复调合唱增添了独有的魅力。

二、节奏特点鲜明的旋律之间的对比

三个旋律各自具有不同的节奏形态，对比效果非常鲜明。这种情况，休止符的运用比在二声部中显得更为重要。它可以调节声部间的关系，廓清旋律的结构组织。见下例：

例 226


Adagio espressivo ♩=80
贺绿汀《新世纪的前奏》
女高音
女中音
女低音
p
啊！
和平之神，
啊啊啊啊啊啊啊和平之
和平之神，
你带来了春天的消息，你
神，
你带来了
你带来了春天的
带来了世界的
春天的消息，你带来了世界的
消息，你带来

光 明，你

女低音

光 你

男高

了 世 界 的光 明， 你 将 引

将 引 导 被 压 迫 者 解 放。

将 引 导 被 压 迫 者 解 放。

导 全 世界 被 压 迫者 走上 自由解 放的征 途。

器乐风格的复调音乐中，常常有写成音型化旋律的，有写成歌唱性旋律的。这样，三个声部之间的对比，就在它们各自不同的面貌上体现了出来。

例 227

Allegro

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》**No. 11**

上例低声部是赋格主题。高声部是一个富有歌唱性的固定对题。中声部的固定对题即是运用等时值写成的音型化旋律。三个旋律的独立性都很强，但对位结合中层次非常明晰，效果也很谐调。

三、三个旋律开始的进入形式

三个旋律中的每个旋律能有一个引人注意的“开端”，是形成对比的重要因素。经常运用的方法有：①三个声部依次先后进入，并使每个旋律的开头节奏型或旋律音调显示出特征。②一个旋律声部先出现，其余两个声部同时进入。但，旋律首部的特点要鲜明。③其余进入形式虽然都是可能的，比如两个旋律同时进入第三个旋律后进入，或三个旋律同时进入等。然而，这些情况更需要加强每个旋律开头的鲜明性。否则对位效果会受到影响。

第四节　严格写作的三声部对比复调

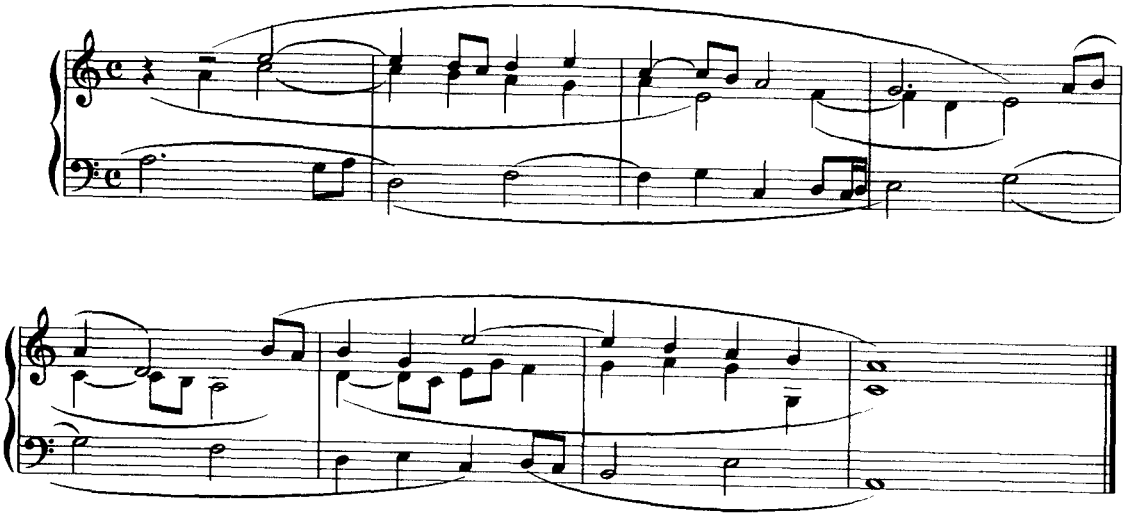
严格写作的三声部对比复调可以采用两种方法：一种是写好一个主要旋律，然后配写两个对比旋律；另一种是三个旋律同时写。

严格写作的练习在和弦的运用与不协和音技巧方面，必须遵循前一章所讲述的各项规则。但在节奏方面则可灵活处理，不必局限于模式化的节奏型。

调性结构应在开始与终止中明确显示。三声部复调写作可以运用具有和声功能的属七和弦及其转位形式进行到主和弦的终止式。也可以用其他结构的终止式，但必须合乎逻辑。

严格写作的练习，必须将多种不协和音巧妙地在各声部交替出现，或结合应用，以增强旋律的独立性与音响的色彩变化。下面是严格写作的三声部对比复调例题，可作为练习的参考：

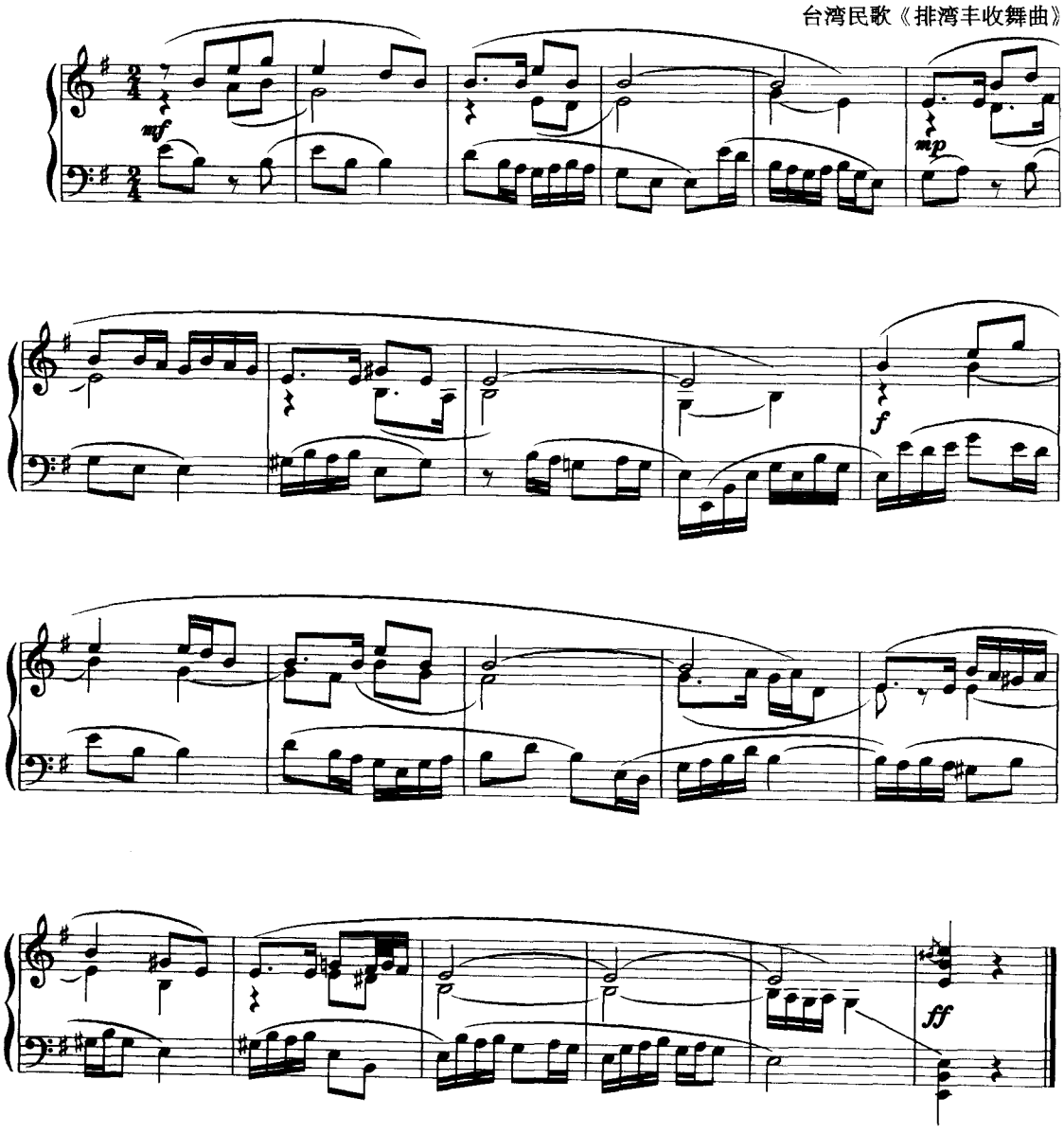
例 228



器乐风格的对比三声部练习，可以用倚音。其他规则同上。下例可作为此类练习的参考：

例 229

台湾民歌《排湾丰收舞曲》



练　习

1.运用严格对位原则写作三声部对比复调段落的练习：

①根据指定旋律配写两个对比旋律。

②自行写作三声部对比复调段落。

2.写作器乐风格的对比三声部复调小曲。可以运用倚音及合乎逻辑的七和弦、九和弦。

第十章　三声部复对位对比复调

第一节　综　述

复对位的概念在第四章已有全面论述。但在三声部复调结构中，复对位的变化结合形式与二声部相比又有了新的特点。比如，二声部复对位中的二重对位，我们论述了八度（十五度、二十二度）、十二度、十度二重对位的构成原则与写作技术。因为这三种二重对位都是创作实践中经常运用的。如果进行推理，那么，三声部中就应论述八度、十二度、十度三重对位。然而，由于声部的增加，三声部结构中都以十度音程关系将 ABC 三个对位旋律加以转位，则是不可能的。

因此，三声部复对位对比复调所论述的内容只有八度三重对位、三声部倒影对位等。当然，这并不是说，三声部复调结构的复对位变得简单化了。事实上，二声部复对位中那些丰富多样的可动对位形式，在三声部复调结构中依然是常被运用的。因为三声部是三对二声部的结合体。所以，在三对二声部的复对位结合中，就具有了多层结合的可能性。比如，一对声部运用十度或十二度二重对位转位，第三个旋律不参与转位而成为自由声部；或者，一对声部运用八度二重对位转位，另一对用十二度二重对位转位，第三个声部位置不变等。

基于上述原理，在对三声部复对位进行分析时，也必须以三对二声部的思维方式为基础，才可能得出正确的结论。

第二节　八度三重对位

一、特　性

三个旋律声部均按八度（十五度、二十二度）音程关系进行转位，其结果是任何一个旋律都可处在上声部、中间声部或下声部三种位置上，而且结合正确。这个结果使每个旋律都具有了三重意义。所以，称为八度三重对位。

三重对位与二重对位的特性相同，它可以使同样的音乐材料进行反复时，在音区、音色、声部关系，甚至调式音级等方面发生变化，形成新的因素。从而具有了发展音乐主题和丰富音乐形象的作用。在实际创作中应用极为广泛。

二、写作原则

八度三重对位与八度二重对位的写作技术基本相同。但由于三声部是三对二声部结合的统

一体。所以，在声部关系上就比二声部复杂多了。八度二重对位只有两种声部关系，八度三重对位却有六种声部结合形式。也就是三对二声部结合关系的总和。第一次陈述的形式为原位结合，其余的五种便是转位形式。见下面图式所示：

原位结合			转 位 结 合				
声部位置	I	A	A	B	B	C	C
	II	B	C	A	C	A	B
	III	C	B	C	A	B	A

从上图可以看出，如果将五种转位形式都用上。那么，在写作原位结合时，除遵照对比三声部的基本原则外，还必须遵循以下规则：

1. 任何一对声部都不得出现同向五、八度的声部进行，因为即使在原位结合时是合理的（上方级进下方跳进），而转位后便可能引起下方级进、上方跳进的错误声部进行。

2. 任何一对声部中的四度、五度音程都不能作为独立音程使用，否则转位形式中就会出现不合理的四六和弦。

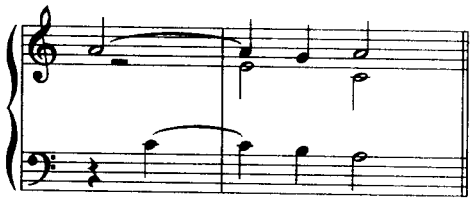
3. 五度音程不能独立使用，必然引起和弦结构的特殊现象，即完整的三和弦不可能单独出现。如果为了丰富音响而应用完整的三和弦时，那么，其中构成四度、五度音程的音，必须有一个作为不协和音对待。

4. 延留音的应用也出现了新的情况，即三个声部中的任何一对都不能用 9—8 的延留音了，因为转位后会变成 7—8 的禁用的延留音形式。

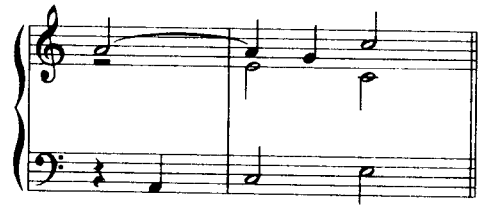
下面的图式指示了不协和音技巧可以使完全三和弦的运用成为可能：

例 230

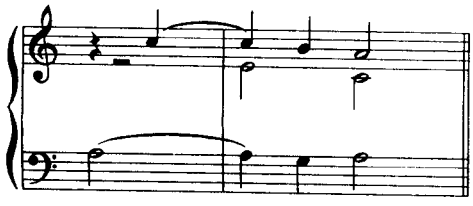
A 原位结合



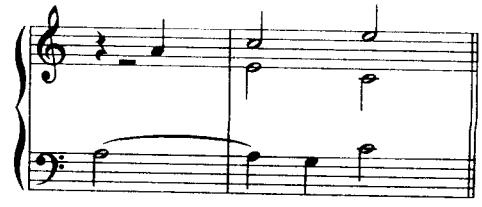
B 原位结合



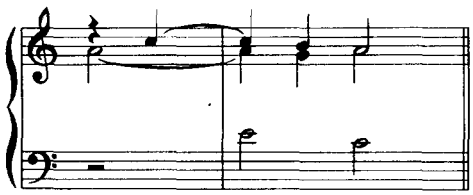
转位（1）



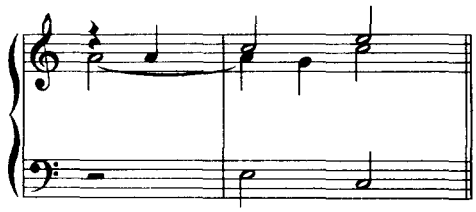
转位（1）



转位(2)



转位(2)



写作八度三重对位的技术原则，可以概括成一句话，这就是，其中的每对二声部都要符合八度二重对位的规则。

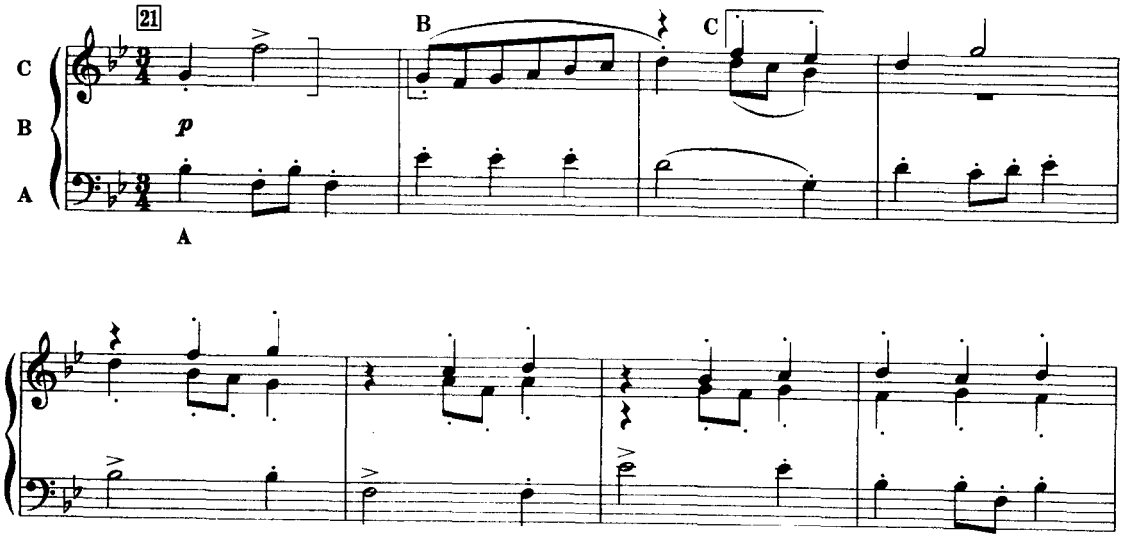
三、实际应用

八度三重对位的应用价值很高。由于变化结合形式的增多，相应地也增加了产生新因素的可能性。在三声部或多声部赋格中，将主题与固定对题不断变换声部位置，再结合调性及调式音级的改变，已成为赋格发展结构的重要方法。比如，将八度三重对位的六种结合形式全部用于一首作品中的情况，也是不乏其例的。肖斯塔科维奇♭B大调三声部赋格，就是将六种结合形式全部都用上了。见下例：

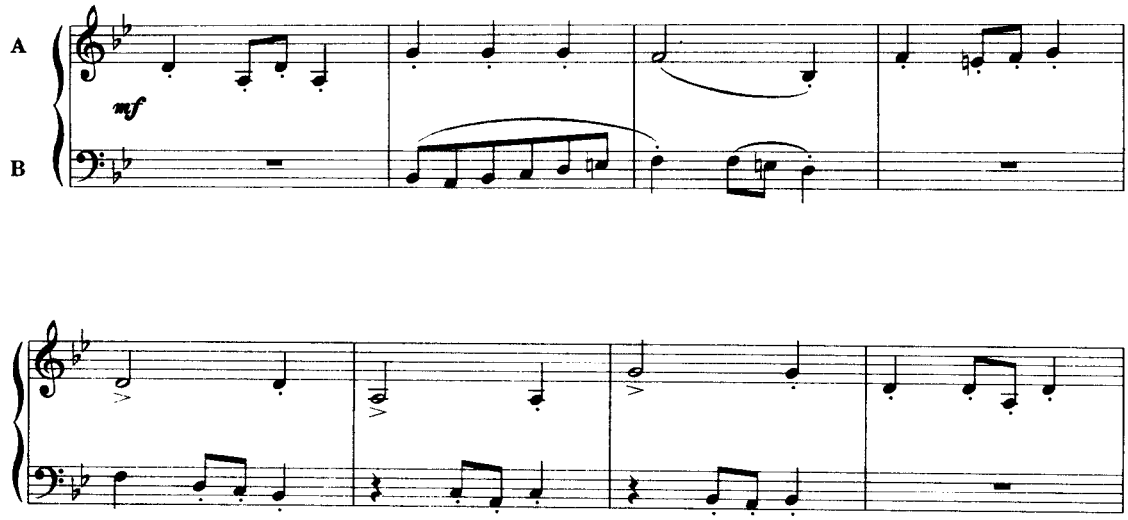
原位结合：A低声部主题。B中声部第一固定对题。C高声部第二固定对题。

例231

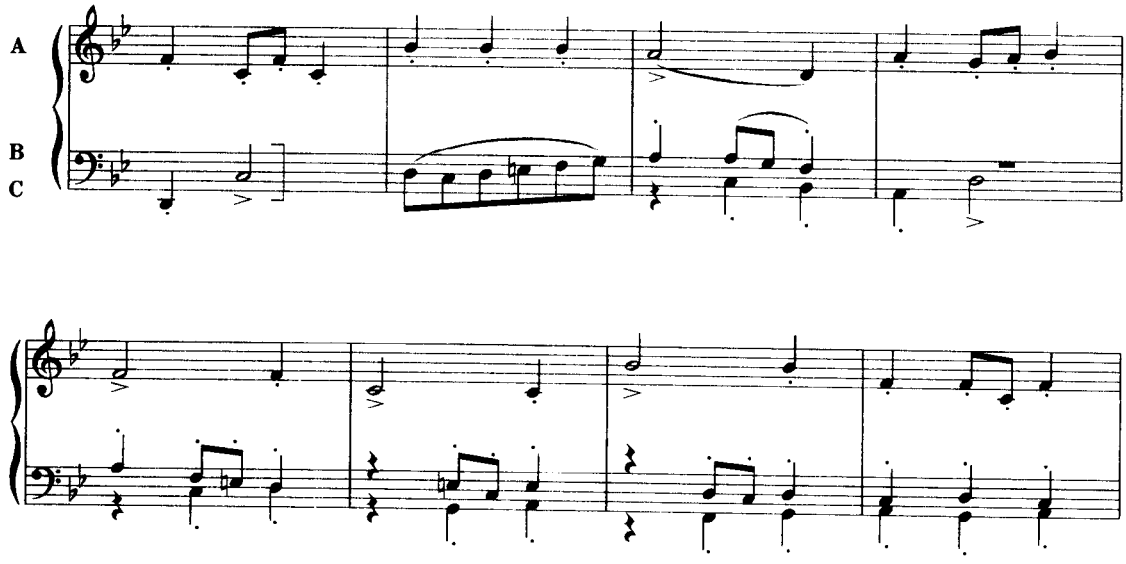
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.21



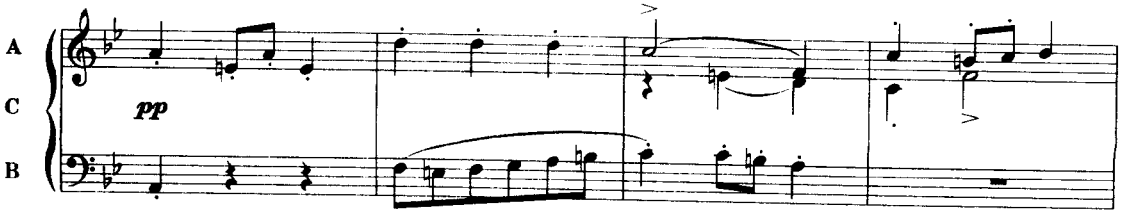
(a) 第一次转位结合：省略 C

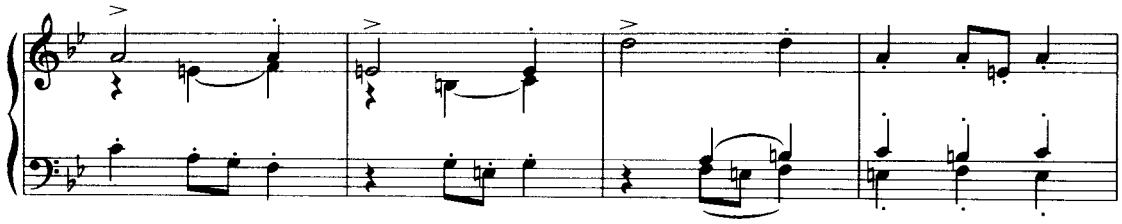


(b) 第二次转位结合：

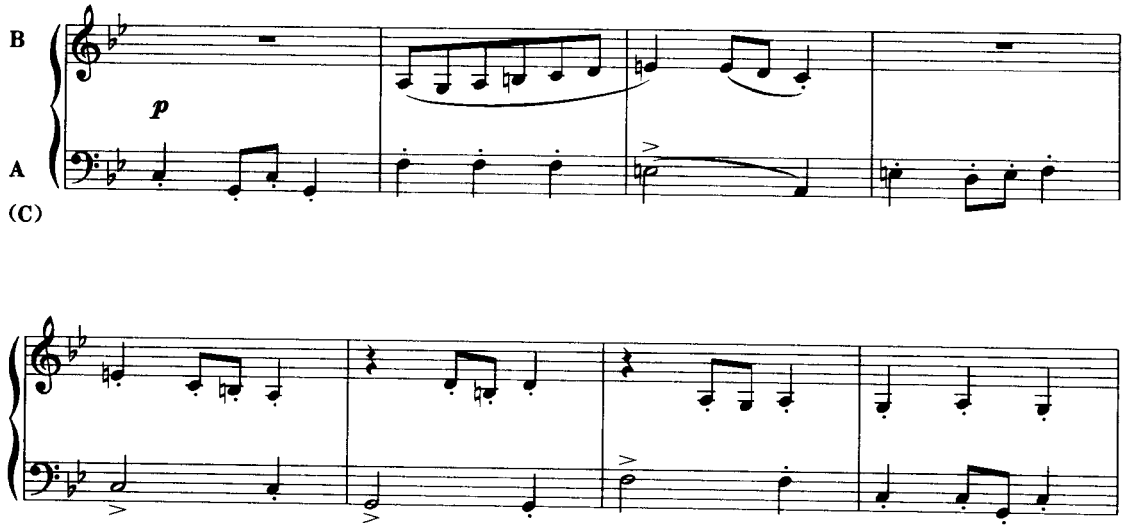


(c) 第三次转位结合：

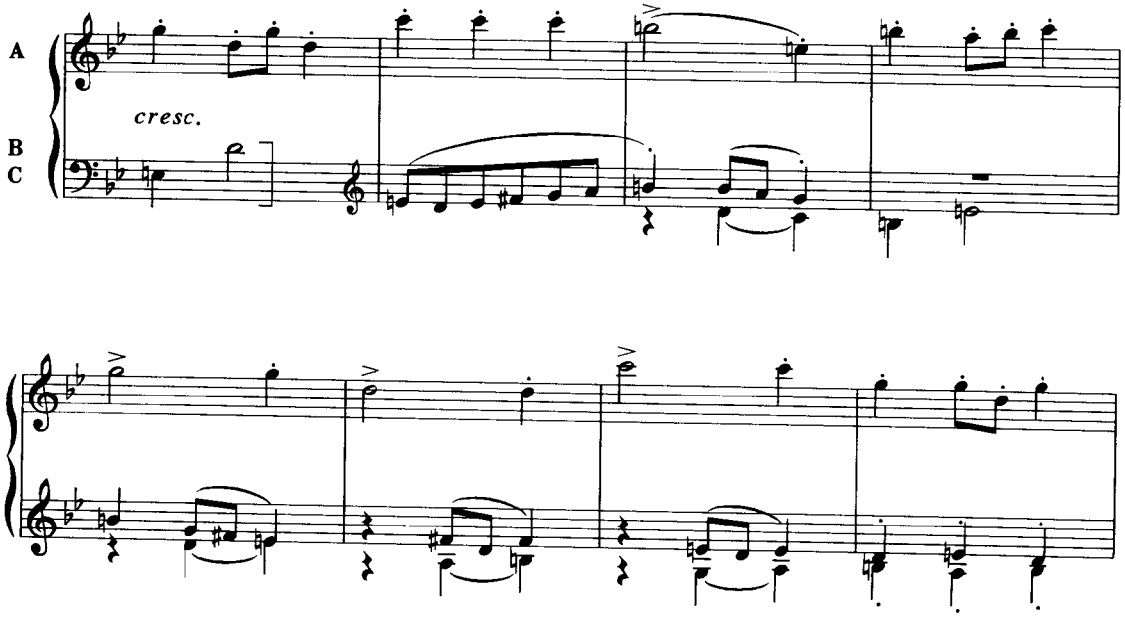




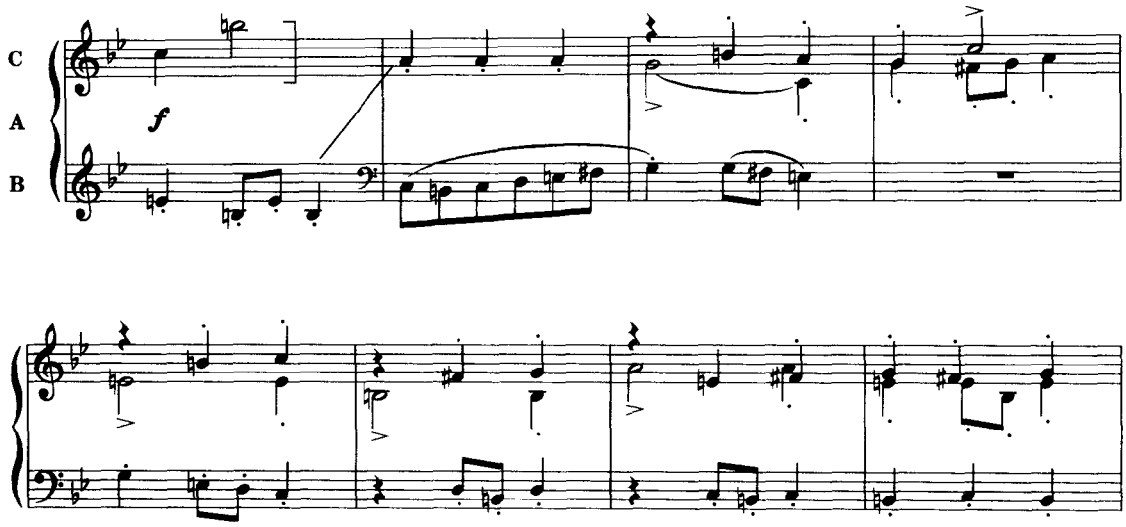
(d) 第四次转位结合：省略C



(e) 第五次转位是第二次转位的移位：

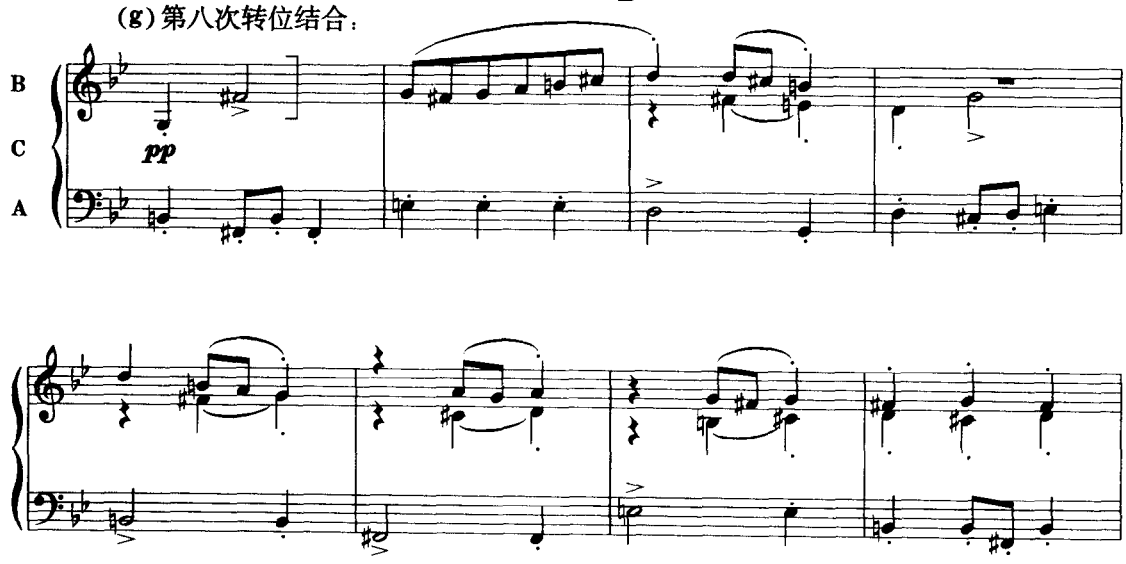


(f) 第六次转位结合：



第七次转位省略了C。是在D大调上的$\frac{A}{B}$。

(g) 第八次转位结合：



上面例中的八种转位结合，其中包括了同样转位关系的移位形式。去掉移位形式，将原位结合与五种转位结合概括如下：

原位结合：	C	转位结合：	A A B C B
	B		B C A A C
	A		C B(C) B A

从肖斯塔科维奇这首宏大的赋格中可以看出，八度三重对位在发展音乐方面的作用是非常

重要的。

当然，除赋格外，其他体裁的音乐中也经常运用八度三重对位作为发展结构的方法。如前面所举谭小麟《清平调》一例，也是将八度三重对位的转位形式用于再现部的。

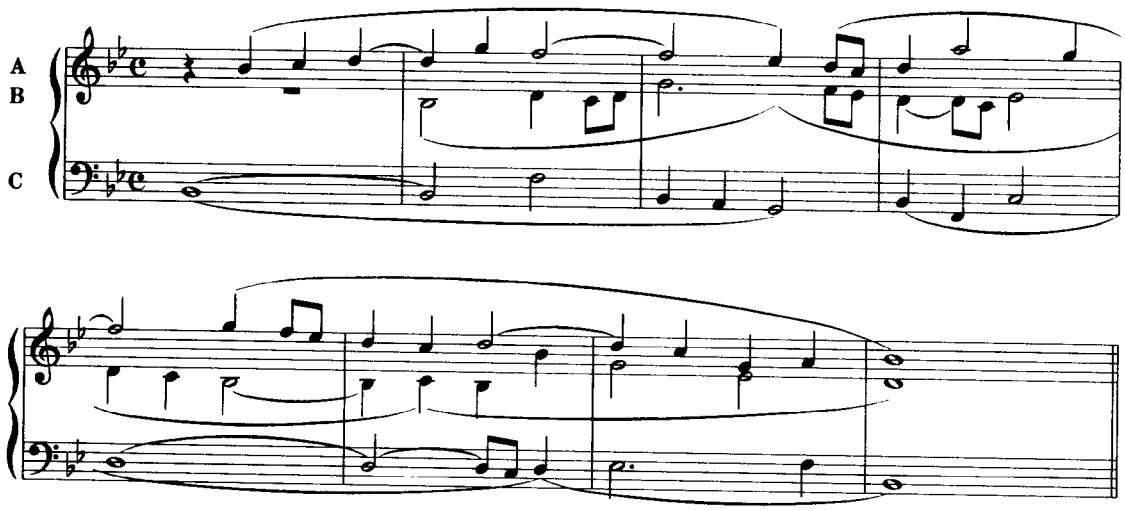
四、严格写作的八度三重对位

严格写作的八度三重对位，必须使其中的每一对都符合严格写作的八度二重对位规则。此外，在转位形式中，为使声部间少出现交错，在必要的情况下可以将旋律音进行上八度或下八度移位，以便调整音域。

下例题可作为严格写作练习的参考：

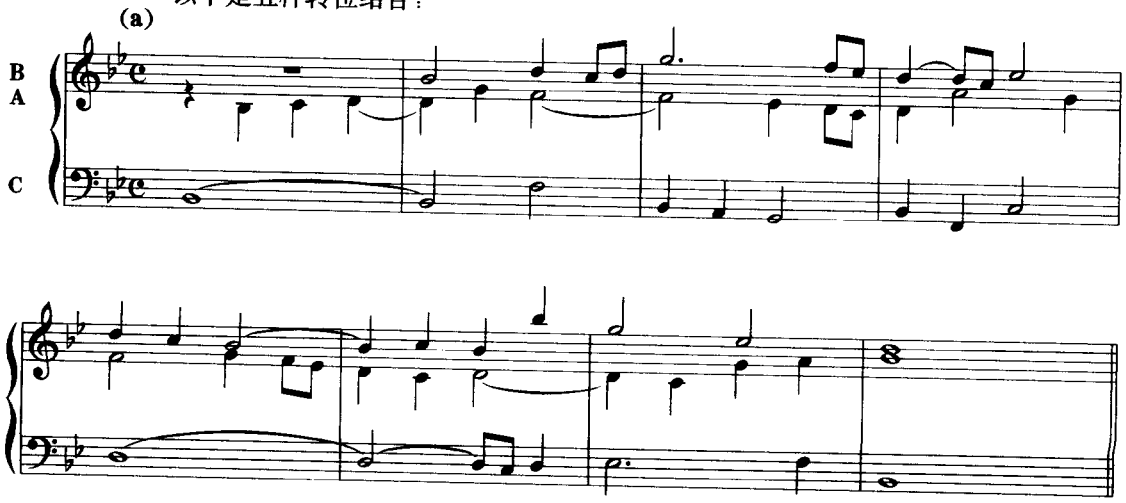
例 232

原位结合：



以下是五种转位结合：

(a)



(b)

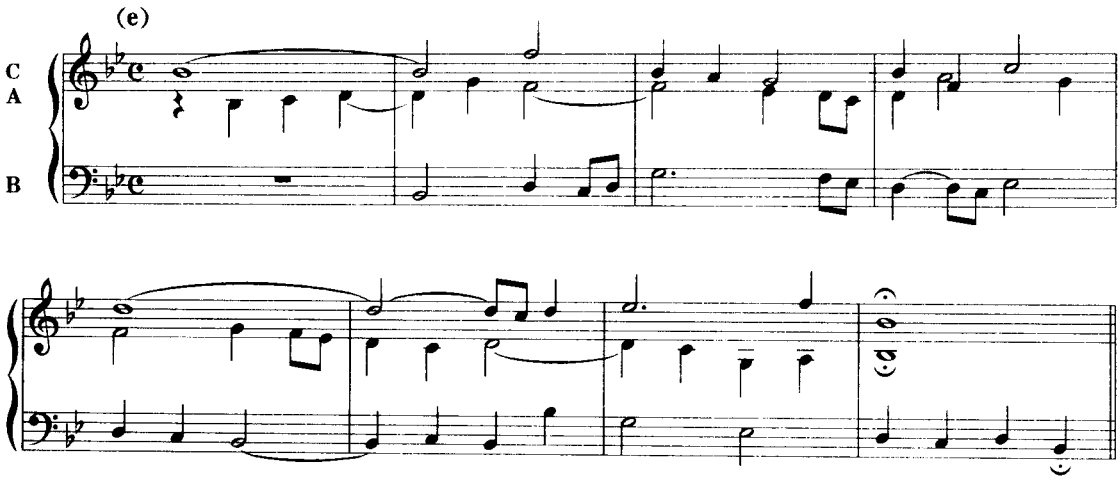
C
B
A

(c)

B
C
A

(d)

A
C
B



	A		B C B A C
上例原位结合：	B	转位结合：	A B C C A
	C		C A A B B

第三节　三声部倒影对位

一、特　性

三声部对比复调中的三个旋律，均按照二声部倒影对位中所述的基本原则，如选择适当的转位轴，以及延留音的装饰解决等，进行倒影变形而构成新的结合形式，即称为三声部倒影对位。

事实上，对比复调构成的倒影对位，是在相互参照中才存在着原形与倒影变形这两种结合的。因为两者均可独立存在，离开原形也就谈不上变形。如，巴赫在其《赋格的艺术》中，有几首是同时创作原形与倒影两种形式的。再将原形与倒影分离开来，便成了两首独立的赋格曲。

如果在一首作品中，原形出现后再出现倒影变形，这自然是作为发展音乐的手法而应用的。这种倒影对位技巧，不论是在赋格曲，还是其他体裁的音乐中，均被广泛采用。

二、写作原则

与二声部倒影对位的技术原则相同，即首先选择一个“轴”音。此外，延留音的解决必须运用装饰音等。但在三声部中，四度音程的应用与延留音装饰解决又出现了新的情况。下面即对三声部倒影对位的特殊原则加以分析：

1. 倒影变形与声部位置的关系

三声部倒影对位，在写作原位形式时，如果不用八度三重对位的规则，也就是说，五度音程未加限制，那么，倒影后的声部关系必须作如下的变动：

原形	变形	或
A	Ɔ	ꓭ
B	ꓭ	Ɔ
C	∀	∀

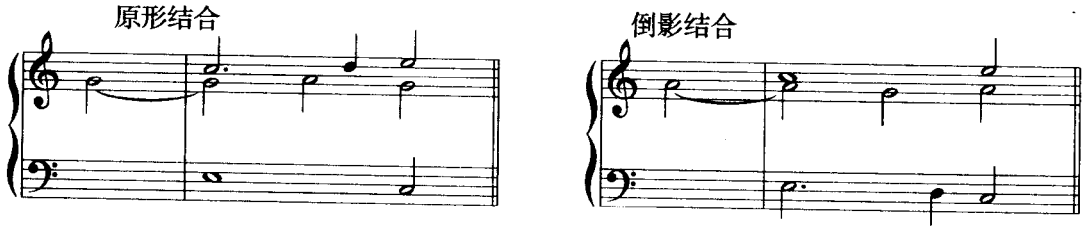
上面图式中的两种变形结合的共同特点是，A(原形的上声部)倒影后必须转到低声部。这样，才可以保持变形结合中和弦性质不变。

但随之而来的是，原来上方一对中的四度音程本是合理的，但倒影后变成了下方一对，或两外声部，因而成为不合理。所以，四度音程在三声部倒影对位中受到了限制。

2. 四度音程作为延留音运用

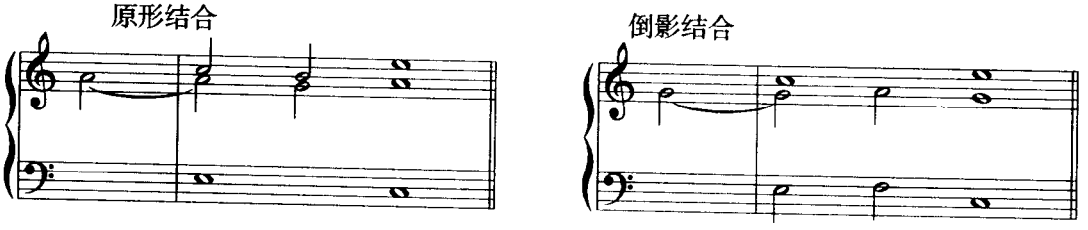
四度音程虽受到限制，但仍可找到应用的机会，而保持完整三和弦的音响，这就是将四度作为延留音应用。既然倒影对位中将原为上方的一对转到了下方，或外声部。那么，就在这个规律中，也可找到恰当的处理方法。比如：上方一对中运用四度延留音(实为合理的音程)，可以上行二度进行，倒影后就会成为下行二度的解决音。见下图式所示：

例 233



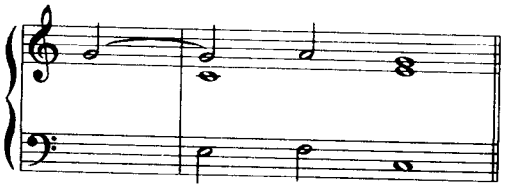
如果下方一对运用 4—3 的延留音，则可以直接向下解决，因转位后成为上方一对。这时四度音程已成为合理而不需解决。如下图式：

例 234



如将上例的原形上方一对转成两外声部，情况就更加良好，如下图：

例 235



3. 轴的运用与其他音程的延留音处理均与二声部倒影对位相同，不再赘述。

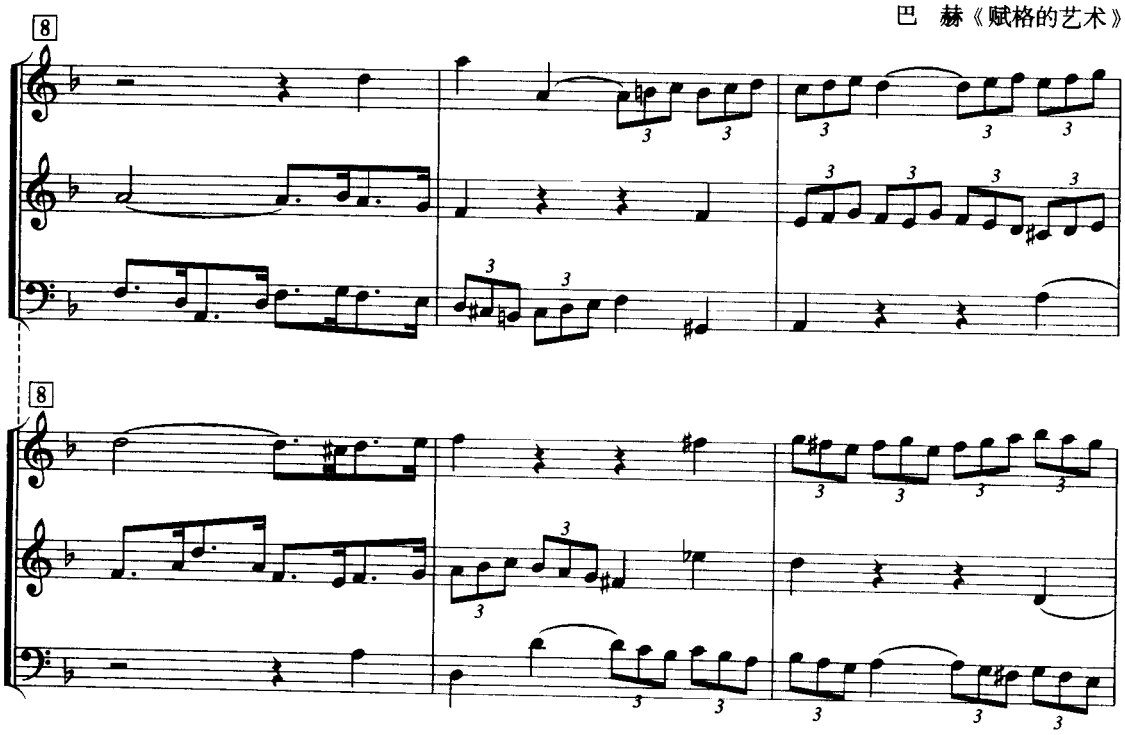
三、实际应用

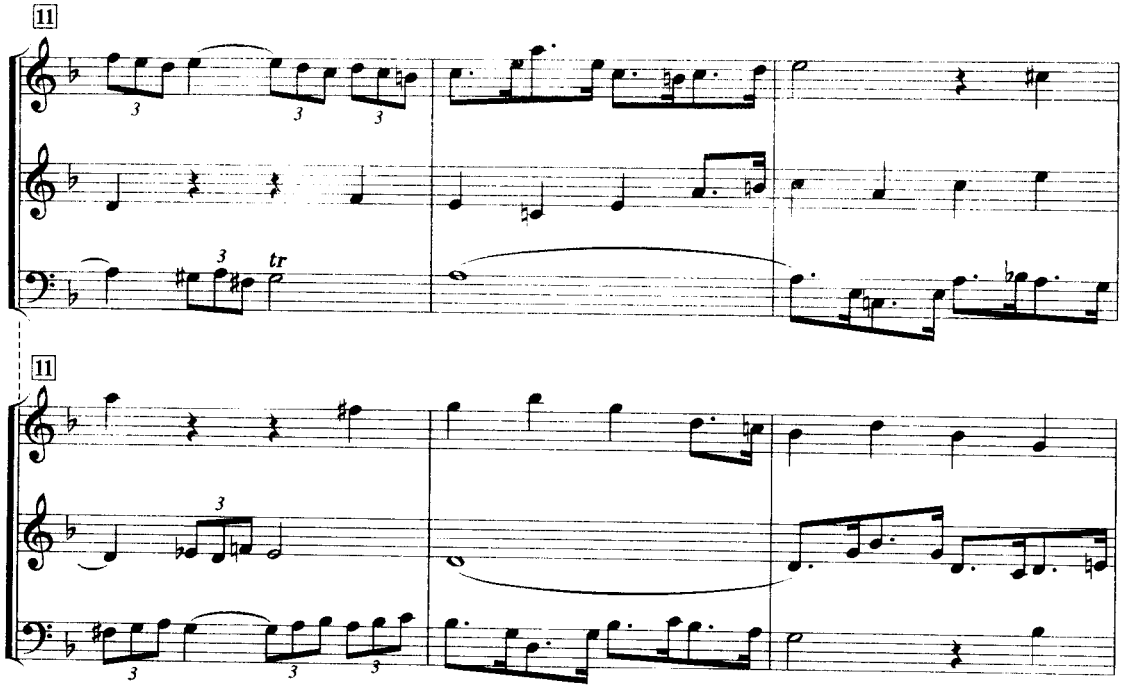
倒影对位是以原形结合为依据而存在的。赋格曲中经常将呈示部陈述的音乐材料，运用倒影手法加以变形发展主题，扩展结构。

前面提到巴赫《赋格的艺术》中有两首（确切地说是四首）是同时写成的。原形与倒影分离开即成了两首独立的乐曲。曲集中有两首是用同样方法写成，分离开便成了四首独立的赋格曲。从下面摘取的片断中即可明了：

例 236

巴　赫《赋格的艺术》



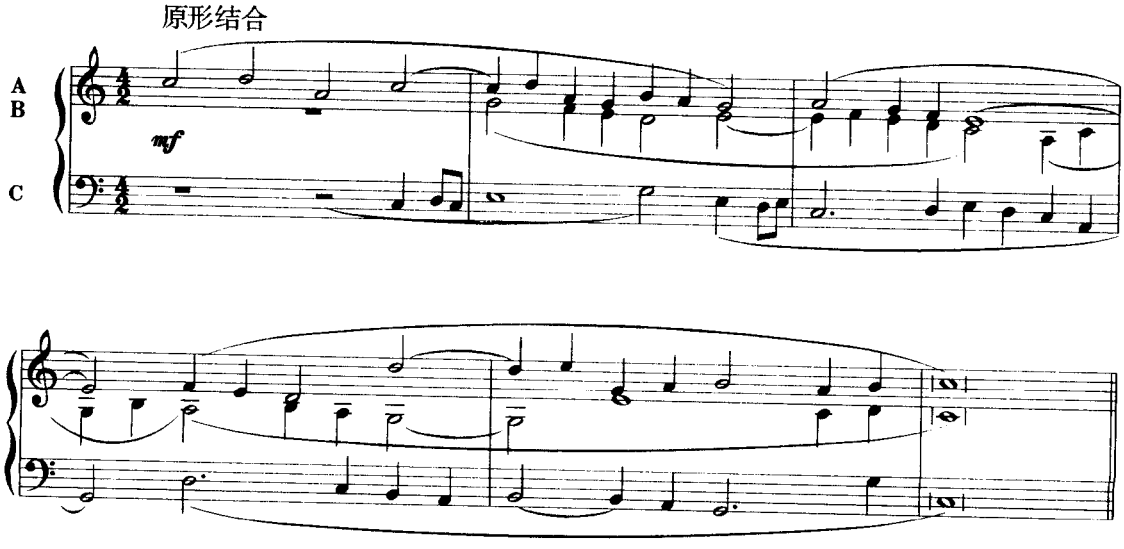


四、严格写作的三声部倒影对位

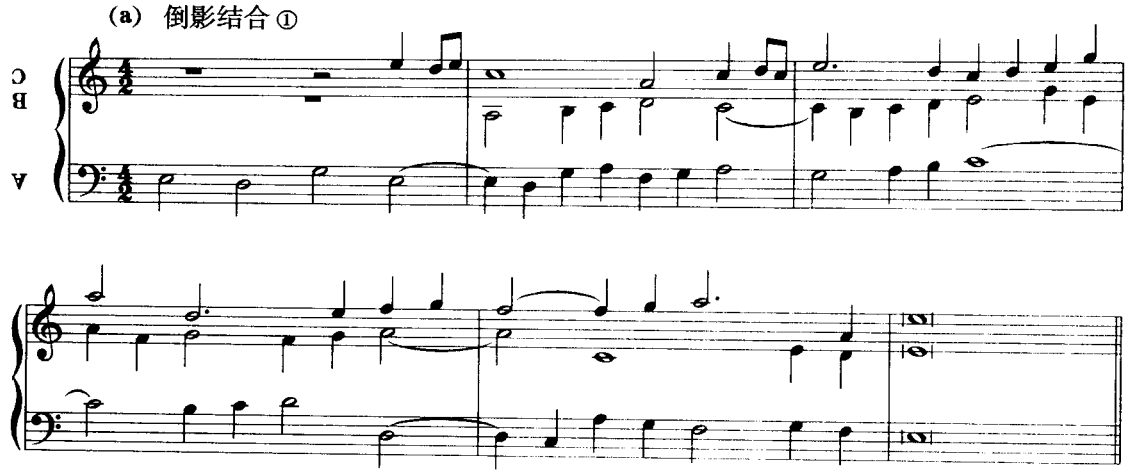
严格写作的三声部倒影对位，应遵循上述原则，尤其应注意延留音的运用，以避免倒影后出现错误进行。

如果结合以八度三重对位原则写作原形，声部变换与八度三重对位的六种形式相同。下例可作为严格写作练习的参考：

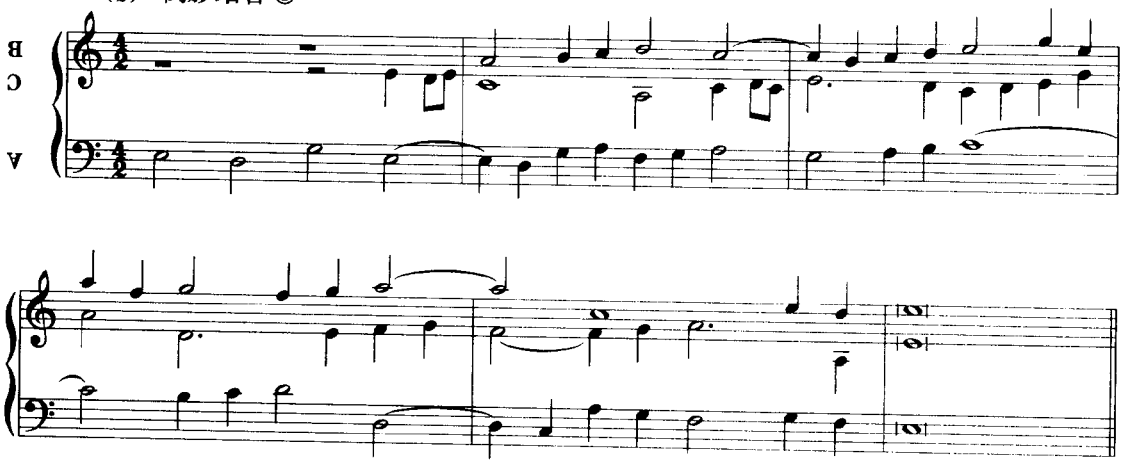
例 237



(a) 倒影结合①



(b) 倒影结合②



第四节　附加平行三度的三声部复对位

一、特　性

三声部对比复调中只有两个独立的对比旋律，第三个声部是运用综合原则附加上去的平行三度旋律。在这个复调结构中，实际上只有两个对比的层次。但这种复对位技术，仍然具有实用价值。

二、写作原则

附加平行三度的对比复调是综合了十度、八度两种二重对位的基本原则，即三度、六度都不

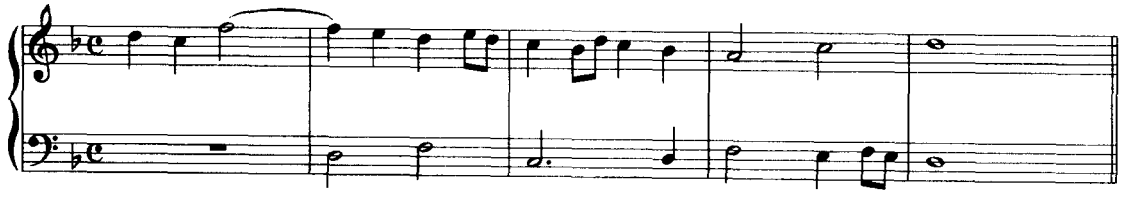
能连续出现，不能平行也不能反向。五度音程也不能独立使用。按照这些原则写出二声部对比复调的基本结构，之后再填写三度平行声部。这个平行三度的旋律可以放置在上方旋律的上面，与之构成平行三度进行。也可以放置在下方旋律的上面，或者下方旋律的下面，与之构成平行三度的进行。

如果在能够保持明确的调式调性结构的情况下，附加的平行声部还可以进行转位，三度转位成六度。

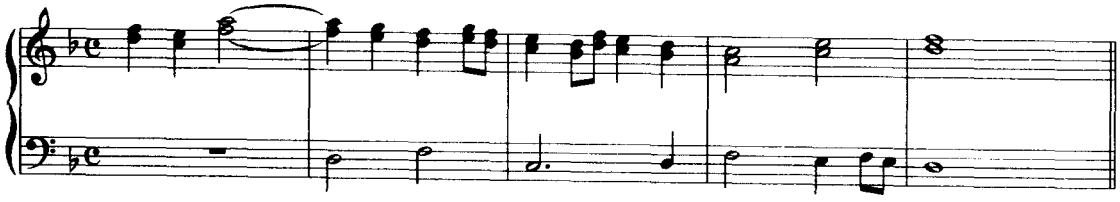
具体写作方法是：首先根据上述各项原则写好二声部对比复调作为基础，之后再加入平行三度的声部。下例指示了这种复对位的写作程序：

例 238

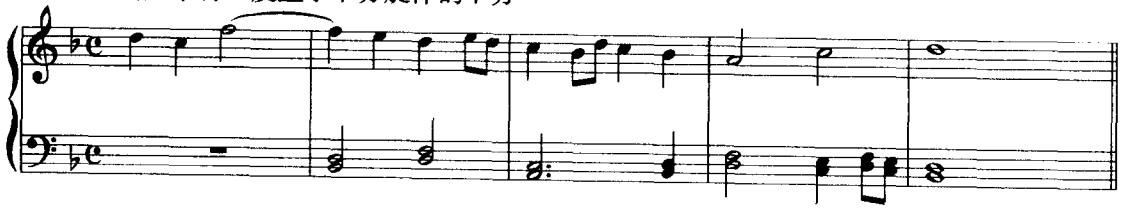
对比二声部基本结构



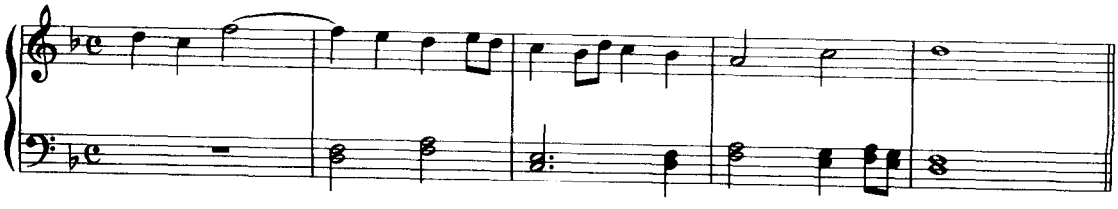
(a) 附加平行三度置于上方旋律的上方



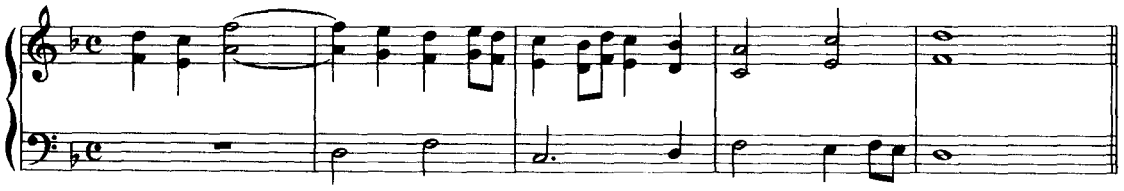
(b) 附加平行三度置于下方旋律的下方



(c) 附加平行三度置于下方旋律的上方



(d) 上方的平行三度转位成平行六度



上例中的(c)比(b)的效果好。(b)下方的平行三度影响了调性结构的明确性。
实例可参看巴赫《平均律钢琴曲集》Ⅰ15 赋格。

练　习

运用严格对位原则写作三声部复对位练习：

1.八度三重对位若干首。

2.三声部倒影对位若干首。

3.附加平行三度的三声部复对位若干首。

第十一章　三声部模仿复调

第一节　综　述

三声部模仿的构成原则，与二声部模仿基本相同。但由于增加了一个声部，使模仿的构成形式增加了新的可能性。这些新的可能是与“分对”的概念紧密相连的。三声部模仿结构中增加的新形式，主要体现在以下几方面。

①声部进入形式多样化

在二声部模仿中，声部进入的形式只有先上后下，或先下后上（上声部开始，下声部模仿或反之）两种。在三声部模仿结构中，除上行与下行两种直线进入形式外，又增加了各种迂回型。

②时间距离多样化

在二声部模仿中，只有一种模仿时间距离存在。而三声部模仿中则可以将三对二声部的三种距离同时结合应用。

③音程距离多样化

三声部模仿可以将三种不同的音程距离，结合在统一的模仿结构中。

上述各种新的形式的出现，大大丰富了模仿复调的艺术表现特性。下面再对三声部模仿的具体构成作进一步的阐述：

一、三声部模仿的构成

构成三声部模仿结构的各部分的名称如下：第一次出现的声部称为开始声部。第二个进入的声部称为第一模仿声部。第三个进入的声部称为第二模仿声部。

开始声部出现的旋律材料称为起句，在第一模仿声部中称为第一应句。在第二模仿声部中称为第二应句。其他结构成分如对句等与在二声部模仿中相同，不再重复。

三声部模仿复调与三声部对比复调在纵向结合中的和弦及不协和音技术，以及声部之间对位结合等方面都是相同的。两者之间的根本区别是在旋律材料方面。对比复调中的三个旋律是各不相同的。而模仿复调中的三个旋律则是一样的，它是依赖时间的先后形成复调结构的。所以，没有时间的先后，也就没有模仿的存在。因此，声部进入形式就成了模仿复调的基础。

二、声部进入的形式

三声部模仿有六种进入形式，如下图所示：

①	②	③	④	⑤	⑥
A	A_1	A_2	A_2	A_1	A
A_1	A	A	A_1	A_2	A_2
A_2	A_2	A_1	A	A	A_1

从上图可以看出，每个声部（上、中、下）都可以作为开始声部，或第一模仿声部、第二模仿声部。并且都有两次机会。根据图中标示的符号就可明了这个规律。

不同的声部进入形式，具有不同的艺术效果，因为声部的进入顺序是与音乐的色彩与音区相联系着的，比如同音色的结合，如钢琴三部、女声三部、男声三部、弦乐三部等，往往由音区的不同而产生音色的对比，如：低音区深沉、浑厚，高音区明亮、清脆，中音区甜美、柔和等。如果是不同音色的结合，如：男女声结合，木管、弦乐结合等，则各声部本身即具有鲜明的色彩对比。

这些不同音区、不同色彩的变化与对比，可以作为选择声部进入形式的一个依据，也就是说：根据音乐表现感情的需要来选择声部进入的形式。

当然，模仿的艺术效果，并不是简单的只依赖声部进入这一个因素而获得，而是要与其他因素结合起来，才能达到艺术表现的目的。

上面图中的前四种的特点是直线进入（①是由上而下、④是由下而上）及内先外后（②与③）。各个声部的出现都是十分清晰而明显的。第二与第三两种进入形式，是内声部先出现，所以，音乐的色彩是由柔和的对比到两外声部的鲜明对比。第五与第六两种形式，由于是外先内后，因此，处理不好即有可能被淹没在两个外声部的音响之中。不过，这两种形式也有它独特的地方，即先进入的是音色对比鲜明的两个外声部，它们的结合能产生一定的紧张度，然后中间声部进入使音乐的层次、力度得到平衡，所以，也不可忽视它的艺术效果。

第二节　严格模仿

严格模仿的概念在第五章已论述清楚，不再重复。下面仍将严格模仿分为局部模仿与卡农两类进行讲述。

一、局部模仿

模仿声部对开始声部陈述的旋律材料，不进行连续模仿的局部模仿，在三声部中其应用形式更为丰富多样，而且在技术方面也不存在太大的困难，所以，应用的极为广泛。

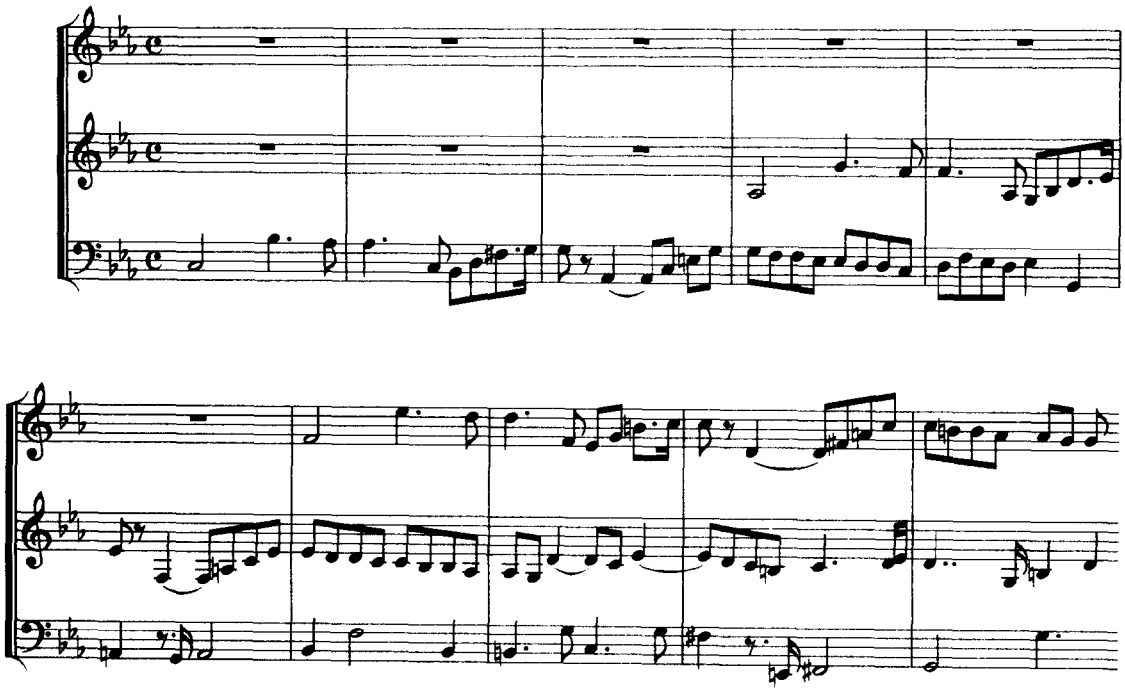
下面主要阐述三声部局部模仿在写作方面的几个问题。

1. 模仿的音程距离

三声部模仿结构中，在模仿音程距离方面有两种情况，第一种情况是相邻两对声部相同，第三对是它们的总和。第二种情况是，三对声部均不相同，但其中两外声部必定是另两对的音程的总和。然而，不论是第一种还是第二种，在写作技术上都不存在难易之分。下面分析实例：

例 239

阿连斯基《侧影》I



上例是上六度三声部模仿。自下而上两对相邻声部均为六度音程，两外声部是十一度，也即上两对的总和。这段很有表情的音乐中，对延留音、倚音等不协和音的运用，处理得相当严谨、细致。

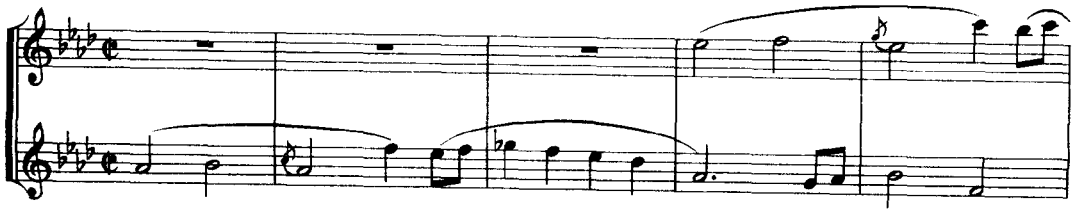
2. 模仿的时间距离

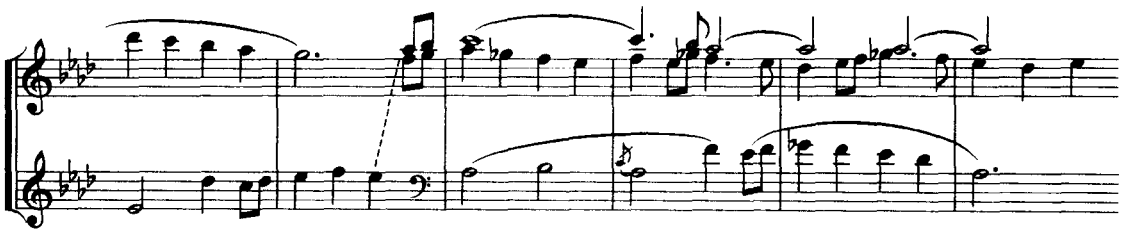
三声部模仿结构中，声部进入的时间距离也有两种情况：一种是开始声部与第一模仿声部的距离和第一模仿声部与第二模仿声部之间的距离完全相等。上面所举阿连斯基一例即属此种情况。

另一种是开始声部与第一模仿声部的时间距离和第一模仿声部与第二模仿声部之间的距离不相等。见下例：

例 240

彼鲁莫夫《赋格》





上例中开始声部是赋格的主题，三小节后第一模仿声部（答题）进入。而第二模仿声部与第一模仿声部之间则相隔了四个小节的距离，这是因为答题与低声部主题进入之间，为转换调性而增加了一个连接因素所致。

3. 模仿结束之后的写法

三个声部依次陈述及模仿结束之后的音乐，主要依据模仿在音乐整体中的地位和音乐体裁等方面决定。如果是赋格的呈示部，那么，模仿之后必然要转入赋格的其他部位的写作，这个问题不是现阶段要解决的。如果是其他体裁的音乐，模仿后可转入对比写法，也可转入其他形式的模仿，甚至转入主调写法。总之，没有固定规律。

4. 起句的特性

三声部局部模仿与二声部局部模仿基本要求是一样的，即起句应具有一定的主题意义，表现一定的乐思。构成局部模仿的起句如果太短，则不会产生明晰的效果。

局部模仿有着广阔的发展可能，它可以与其他形式结合；可以变形；也可以用各种方式加以组合等，都不会给写作带来困难。所以，是一种具有很高实用价值的模仿复调技术。

二、三声部卡农

三声部卡农是三对二声部卡农结合的统一体。因此，也存在着将三种音程距离、三种时间距离的三对卡农组合在一起的可能性。然而，这些多样性的组合在局部模仿中，其写作技术则是同样的简单。而在卡农写作中，问题就变得相当复杂。所以，对三声部卡农的写作方法，须根据其构成规律分为两种类型进行处理。

1. 模仿条件相同的三声部卡农

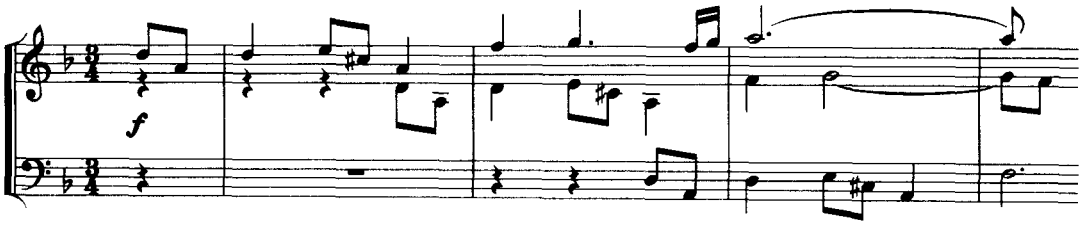
在三声部卡农中，每两个相邻声部的音程距离、时间距离、进行方向等条件是相同的，这种情况即称为模仿条件相同的卡农。写作方法与二声部卡农相同，只是在二声部基础上再叠加一个声部而已。

构成模仿条件相同的三声部卡农，声部进入形式成为关键问题。在六种进入形式中，只有自下而上和自上而下两种直线进入，才有可能形成模仿条件相同的卡农。

当然，在直线进入形式这个框架上，还必须具备其他因素的相同条件，即：A 与 A_1，A_1 与 A_2 两对声部在音程距离与时间距离上，也必须相同。这样，才能形成真正的模仿条件相同的卡农。从而也获得了简明的写作卡农的方法。正因为如此，同条件卡农才有着广泛的应用价值。这一点，从下面所举丰富多样的实例中就可得以论证。

例 241

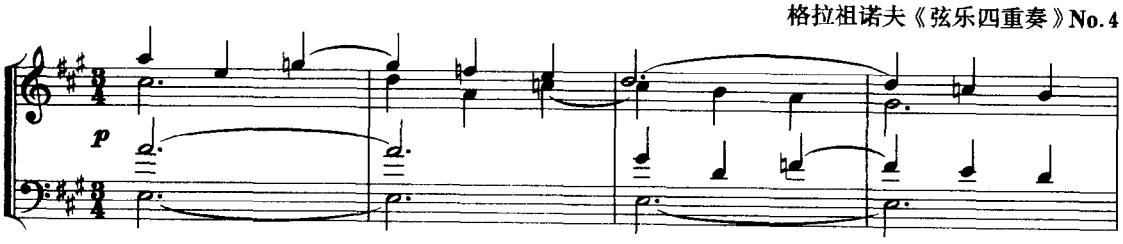
塔涅耶夫《弦乐四重奏》No.5



上例是自上而下直线进入的同条件八度卡农。

例 242

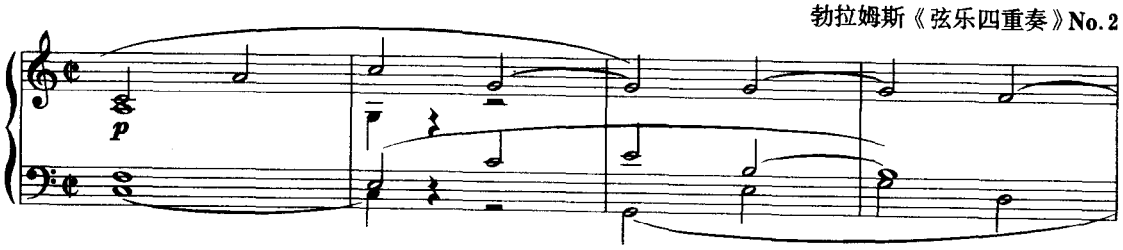
格拉祖诺夫《弦乐四重奏》No.4



上例是下五度卡农，时间距离为一小节。三声部卡农的下方低声部，是 A 调的属音持续音 E。卡农中的三个旋律是在不同的音级上陈述的，十分流畅优美，而又色彩对比鲜明。

例 243

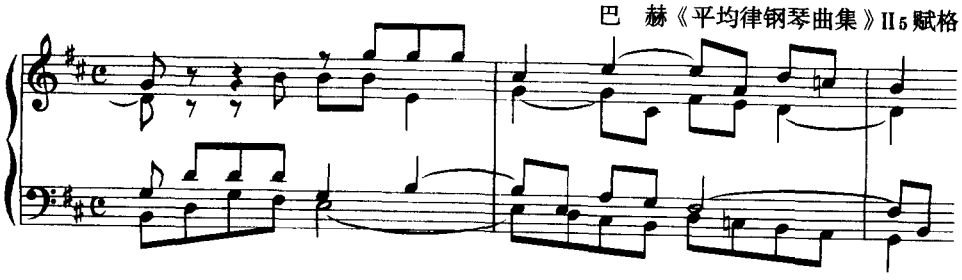
勃拉姆斯《弦乐四重奏》No.2



上例是下六度卡农，一小节距离。三个声部的开始音分别为 C 大调主和弦的根音、三音、五音。卡农虽在不同的音级上陈述，但调性非常明确。

例 244

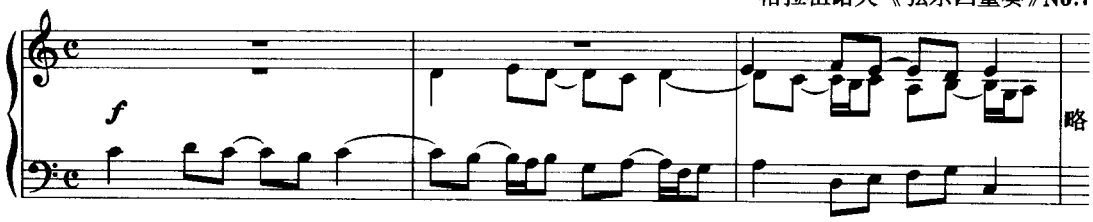
巴　赫《平均律钢琴曲集》II 5 赋格



上例是上六度卡农。各声部装饰解决的延留音，处理得十分严谨、细腻。

例 245

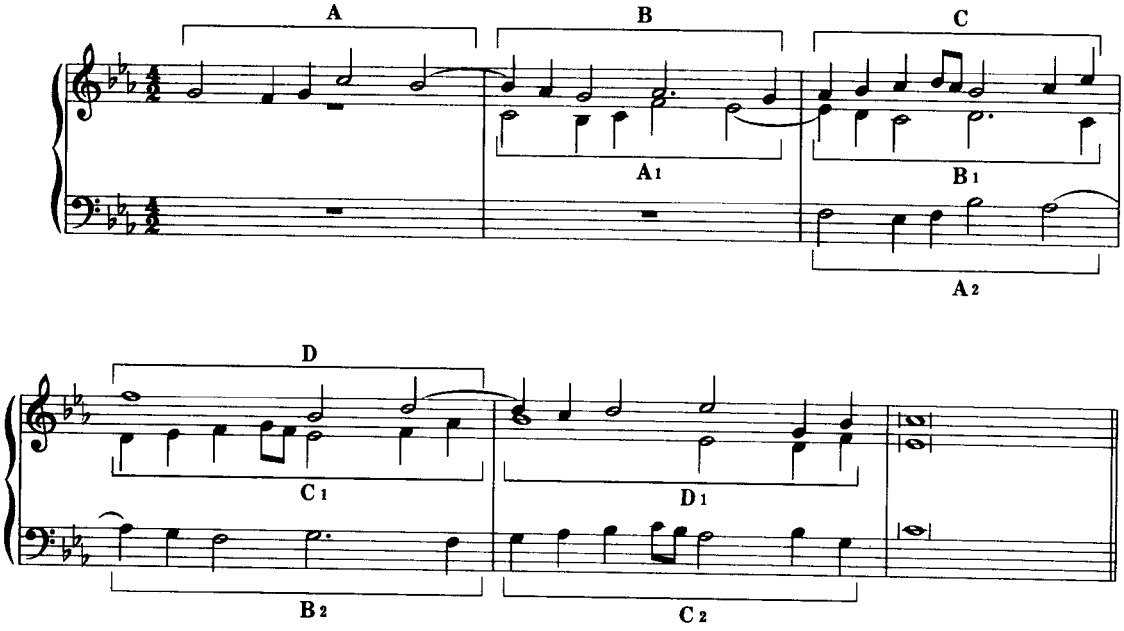
格拉祖诺夫《弦乐四重奏》No.7



上面一例，是建立在 C 大调自然音级上的上二度卡农，旋律流畅优美，延留音技巧运用得丰富、严谨。是一段非常精妙的二度卡农。

模仿条件相同的三声部卡农，运用严格对位规则写作时，必须按照下面的程序进行：首先写作开始声部的起句 A，再按构思好的音程距离与时间距离分别抄写在第一与第二模仿声部（A_1 与 A_2）。之后在开始声部写作对题 B，再分别将 B 抄写在第一与第二模仿声部（B_1 与 B_2）。以此顺序写作至卡农结束。见下例：

例 246



上例中的字母符号所标示的，就是写作卡农的程序。这是一段自上而下直线进入的下五度卡农，时间距离为一小节。卡农的结构图式是：

A　B　C　D

A_1　B_1　C_1　D_1

A_2　B_2　C_2

这段卡农中的 D 是不完全的，但并不影响卡农的完整性。

2. 模仿条件不相同的三声部卡农

三声部卡农中的三对声部的模仿条件不相同，比如：相邻声部的音程距离不相同，或时间距离不相同，以及两方面都不相同等，均需运用可动对位的技术才能进行写作。

事实上，这种卡农的实用价值并不高，但从教学角度，还必须了解这种技术。只有了解了不同条件卡农的复杂性，才能与同条件卡农进行对照。

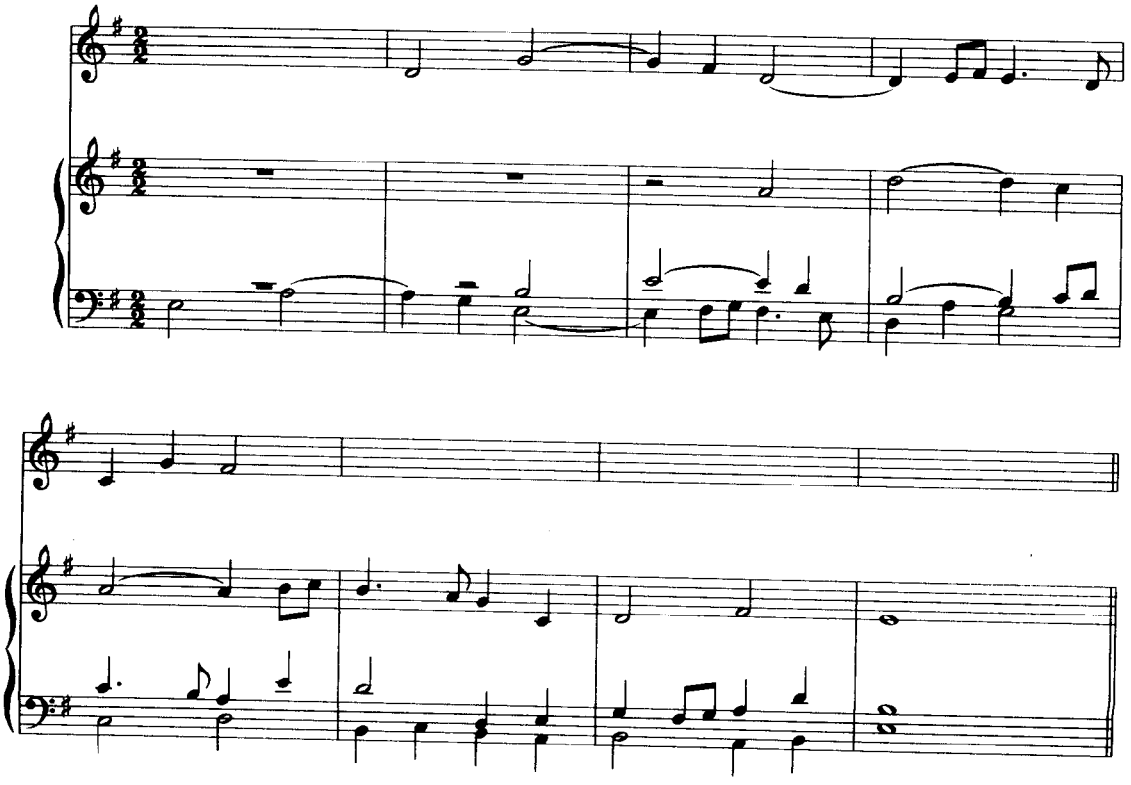
不同条件的卡农，由于其中有横向可动对位、纵向可动对位及纵横可动对位的构成原理，所以，必须运用辅助谱表才能进行写作。因此，确定辅助谱表就成了重要的技术。

辅助谱表的作用是将第一模仿声部与第二模仿声部之间的条件，在开始声部与辅助谱表之间显示出来，以便帮助开始声部能够有依据地写作后续部分。因此，辅助谱表只对开始声部起作用。

模仿条件不相同的三声部卡农的具体写作程序是：首先写作起句 A，再按拟定的条件分别抄写在第一与第二模仿声部（A_1 与 A_2），然后，根据第一与第二模仿声部之间的时间距离与音程距离，将辅助谱表中的旋律与开始声部中的起句构成与第一、二模仿声部同样的条件，之后再写作第二起句 B，将 B 依次抄写在包括辅助谱表在内的所有谱表中，继续写作后续部分……就在这个程序的制约之下完成卡农的写作，其艰难程度可想而知。

下例（例 247）就是按上述程序进行的，例中的开始声部与第一模仿声部是上五度音程，一个半小节的时间距离，第二模仿声部与第一模仿声部是七度音程，时间距离是一小节。三对卡农的条件均不一致。辅助谱表放置在上方与开始声部形成七度音程关系，一小节距离，即与上两声部中的 A_1 与 A_2 的模仿条件相同的位置上。

例 247



模仿条件不相同的卡农，是属于复对位模仿复调范畴，从写作技术的角度本应列入下一章。但，为了与模仿条件相同的卡农形成对应关系，以便使学习者从对照中达到深入理解的程度，所以，将其提前在本章讲述。这样的安排，也可以从另一方面加深对模仿条件相同的卡农的应用价值的全面认识。

第三节　变化模仿

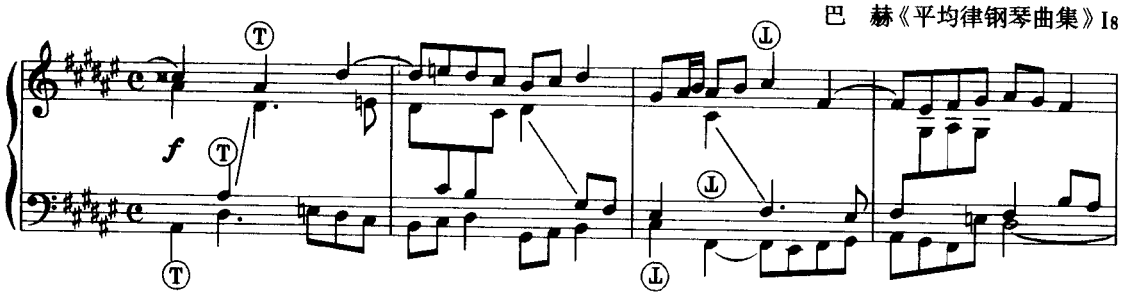
三声部模仿也可运用旋律变形的方法构成。但由于三声部卡农在声部组合上的多样性给写作带来的困难，所以，二声部中那些丰富多样的变形卡农，在三声部中能够顺利写作的，只有少量几种类型，下面分别加以论述。

一、倒影变形的三声部卡农

三声部卡农的写作结合进倒影对位的技术原则，就可以在原形卡农陈述之后用倒影变形加以发展，所以，称为倒影变形卡农，或卡农的倒影变形。如果没有原形卡农的对照，也就没有倒影变形的存在。这个道理从下面的实例中即可得到理解：

例 248

巴　赫《平均律钢琴曲集》I8



上例摘自赋格的发展部，先是主题原形构成的相隔一个四分音符距离的上八度卡农紧接段。紧接着出现的即是倒影变形的紧接形式。例中用正写的“T”与颠倒过来的“⊥”进行了标示。令人赞叹的是，紧接段中的原形卡农与倒影变形卡农，其纵的音程结合以及不协和音技术的运用都是非常严谨、细致的。

严格写作的倒影变形卡农，只要按照倒影对位的基本原则，结合以卡农写作的程序就可顺利进行。如果再结合八度三重对位，其声部变换就可有六种形式。

三声部结构中，还可以将旋律的原形与倒影结合起来构成卡农，如一对原形卡农与两对倒影卡农组合的三声部卡农。如下图所示：

A　B ————　　∀₂　Ɐ₂ ——

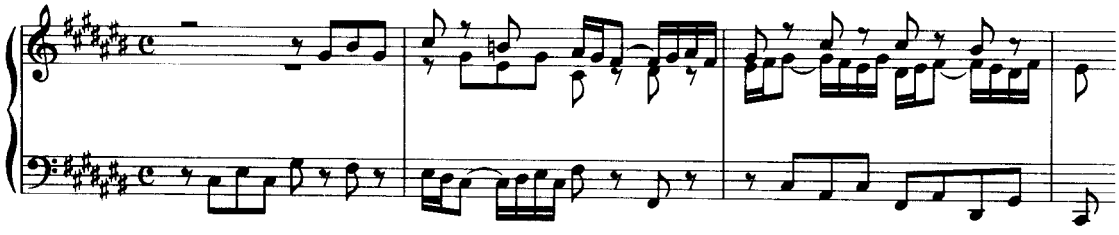
A₁　B₁ ———　　∀₁　Ɐ₁ ———

∀₂　Ɐ₂ ——　　A　B ————

见下面实例。

例 249

巴 赫《平均律钢琴曲集》II3



上例中上下两外声部是一对上十一度卡农，由主题原形构成。上方一对是倒影卡农。下方一对也是倒影卡农。其总体结构如下图所示：

A_1 B_1 C_1 ———

V_2 $Я_2$ $Ɔ_2$ ——

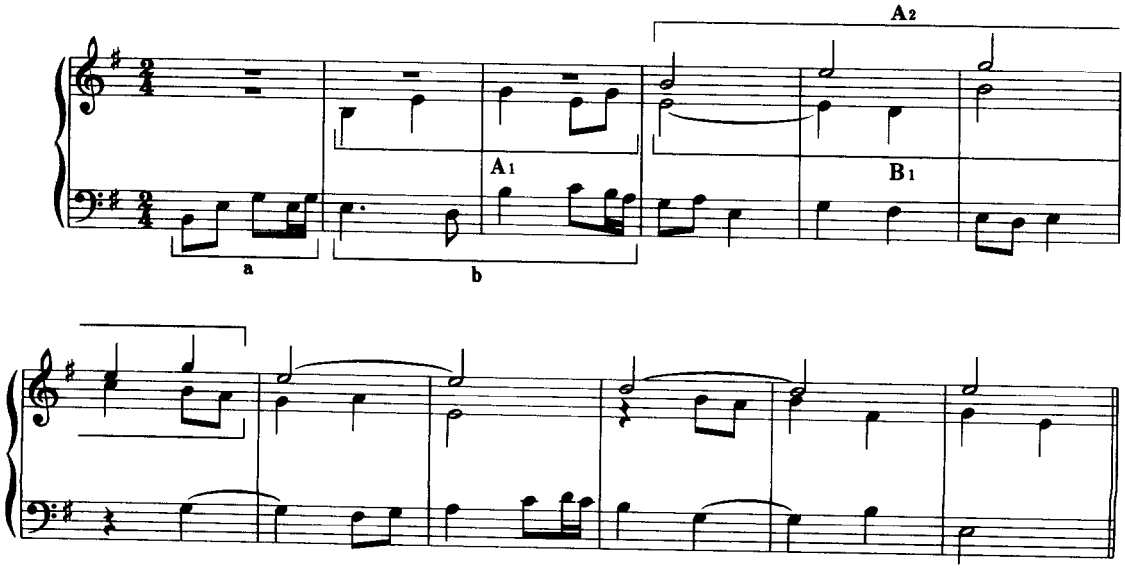
A B C ————

二、扩大时值的三声部卡农

三声部扩大卡农必须是将两个模仿声部按倍数依次增大时值，这种情况才可用单对位规则写作。但一定要注意，在扩大音符时值的同时，休止符也要按倍数扩大其长度。一切都按要求处理，写作起来十分顺利。

下例指示了严格的扩大卡农的写作程序。

例 250



上例第二模仿声部中的 B 不完全，这是为了避免臃长繁琐而作的灵活处理。

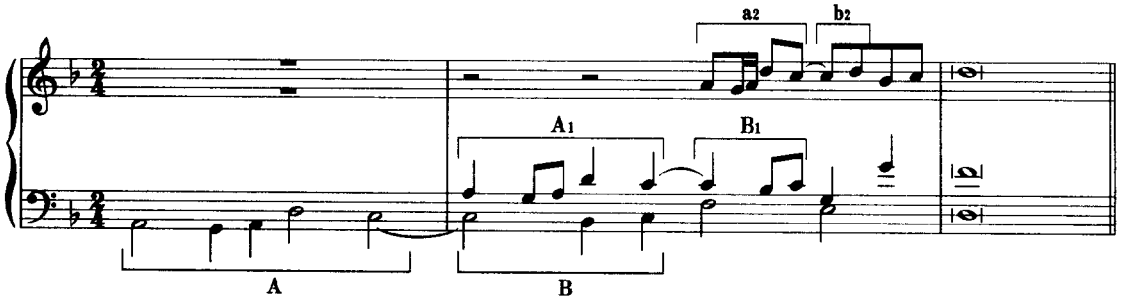
在实际创作中，扩大卡农的处理更为灵活。请参看巴赫《平均律钢琴曲集》第一卷第八首赋格中的几个十分精彩的，富有表情的扩大卡农式紧接段（谱例略）。

三、紧缩时值的三声部卡农

与扩大时值的三声部卡农的构成原理相同，即必须将两个模仿声部的时值依次按倍数缩小，这样，才可用单对位写作。但应注意起句要相对长一些，否则，很快就会被追上。

下例是严格的紧缩卡农，第二模仿声部中的 b_2 是可以严格模仿下去的，但为了终止式的流畅而进行了微小的变化。

例 251

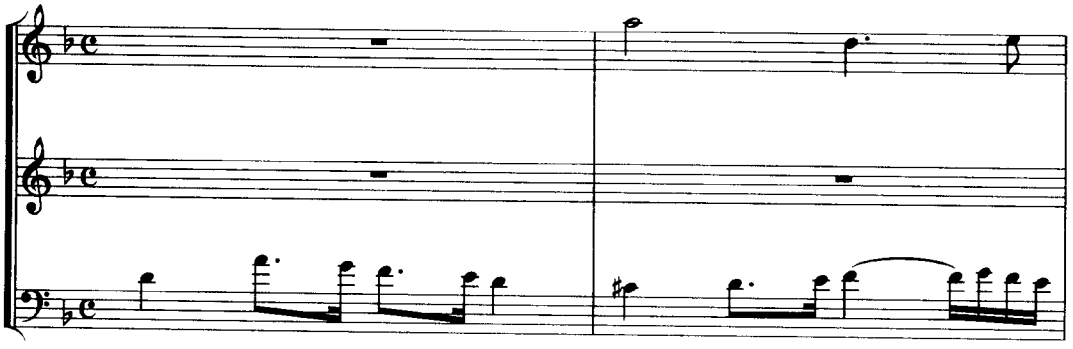


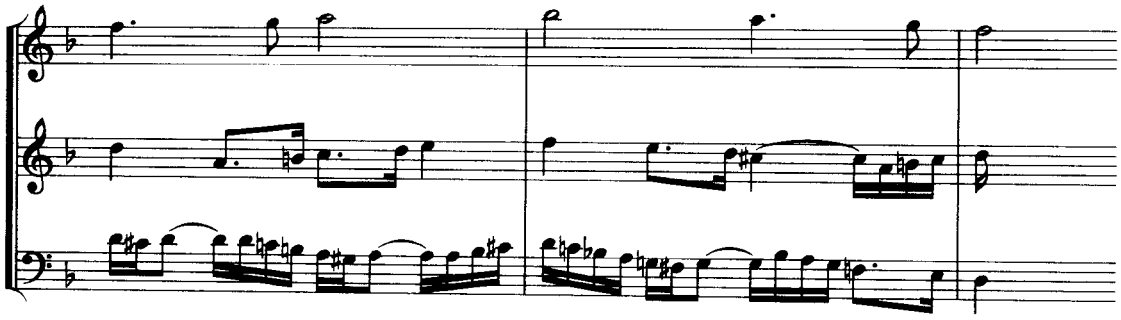
四、扩大倒影与紧缩倒影卡农

三声部模仿结构中，不同的变形可以同时应用，其组合的可能性很多。见下实例。

例 252

巴　赫《赋格的技术》No. 7





从上例可以看出，在这个三声部结构中，包含了一对扩大倒影卡农，一对同时值的倒影卡农，一对同向紧缩后又变为同向扩大的卡农。由三对各不相同的二声部卡农结合成的这个统一体中，复调技术之丰富多样，确实令人由衷地赞叹。

五、自由卡农

与二声部的自由卡农概念相同，在三个声部的模仿中，两个模仿声部对开始声部的旋律，不是严格地按照固定规律进行模仿，而是灵活地进行一些变化再加以模仿。这些变化方法包括改动个别旋律音；或改变节奏型；或综合各种变形方法灵活处理等。从整体看，其结果只是一个卡农的轮廓而已。因为，自由卡农没有固定的规律，所以，也就没有必要去研究其写作方法了。但对这种形式的存在则必须了解，既可以提高分析能力，也可以提高创作技能。

第四节　模仿与对比结合的三声部复调结构

一、加自由声部的卡农

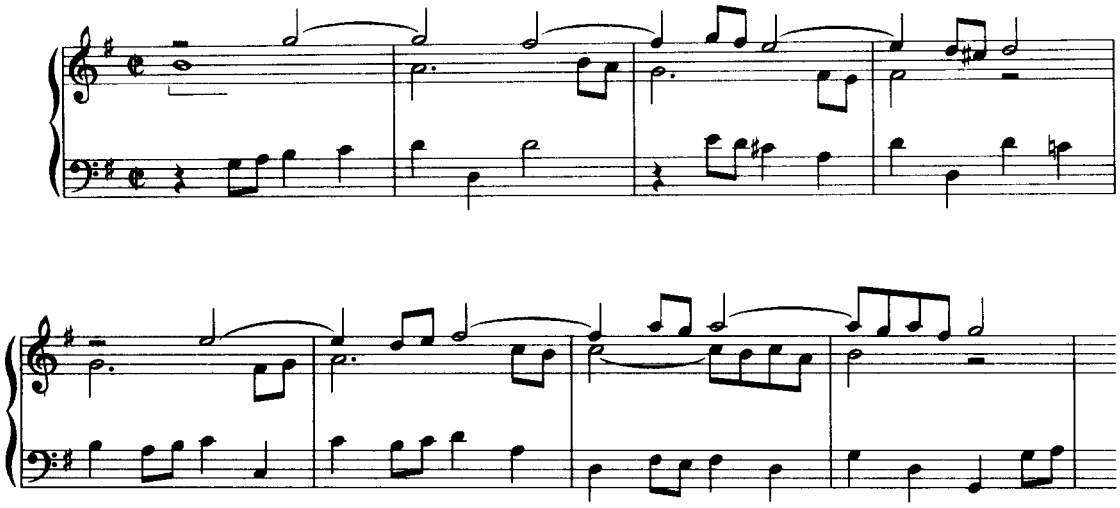
三声部复调结构中，运用模仿与对比两种原则而构成的卡农与对比相结合的复调形式，也被称作“加自由声部的卡农”。

这种结构中既有卡农又有对比旋律，所以，便具有了丰富的艺术表现特性，从而被广泛应用于创作实践中。

模仿与对比的基本结合方法是：三个声部中有一对卡农，余下的一个声部与之形成对比。这个对比旋律由于不参加模仿，也就不受卡农结构的制约，所以称为自由声部。在实际应用中，自由声部可以处在任何声部位置上。但通常是将自由声部置于卡农的下方，或夹在卡农的中间。总之，没有固定的模式。下面列举的优秀范例，都处理得很有特色，可从中获得启发。

例 253

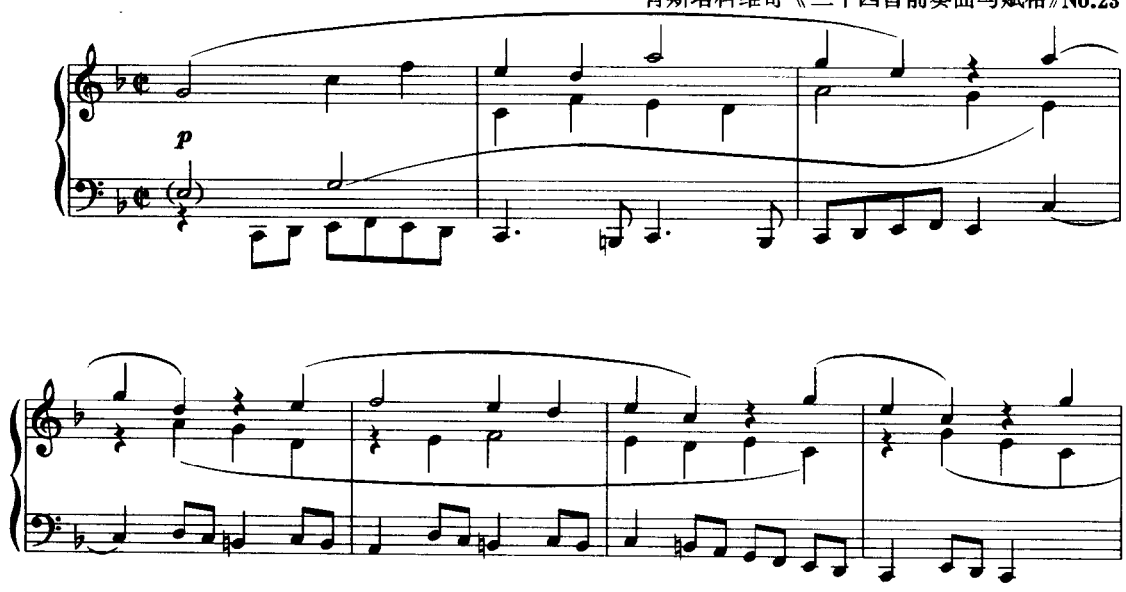
巴　赫《哥德堡变奏曲》



上例中的上方两个声部是一对上六度卡农。低声部是与之形成对比的自由声部。卡农的旋律悠缓抒情，自由声部的旋律节奏鲜明、充满活力，与卡农形成鲜明对比。

例 254

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.23



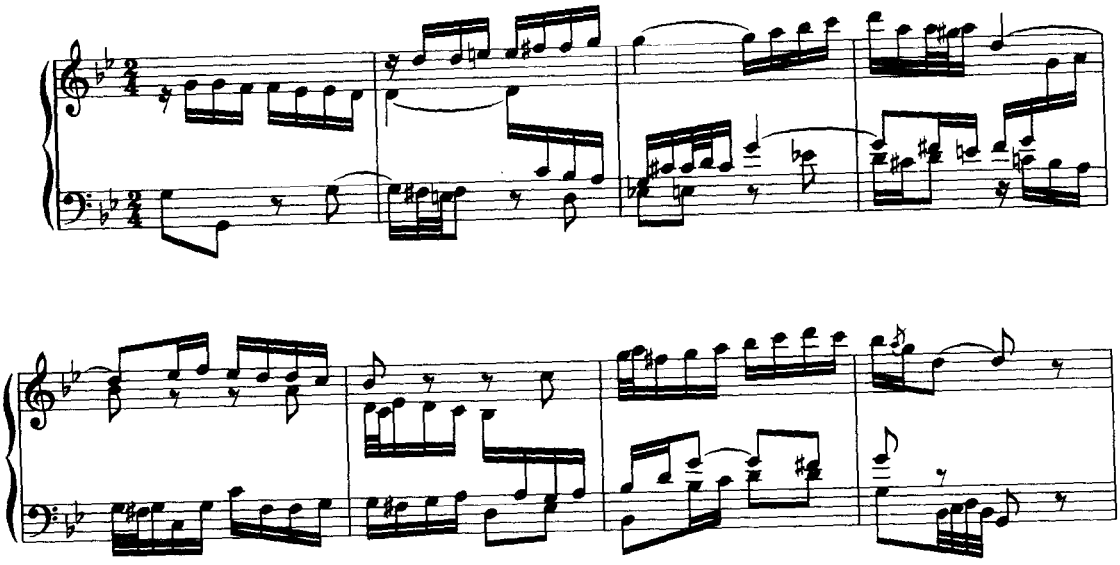
在上例中，上方一对八度卡农是赋格主题构成的紧接段。下方的自由声部是对题的材料构成的对比旋律。两者之间的对比十分明显。

二、加自由声部的变形卡农及卡农模进

自由声部也可与变形卡农构成模仿与对比相结合的三声部复调结构。见下例：

例 255

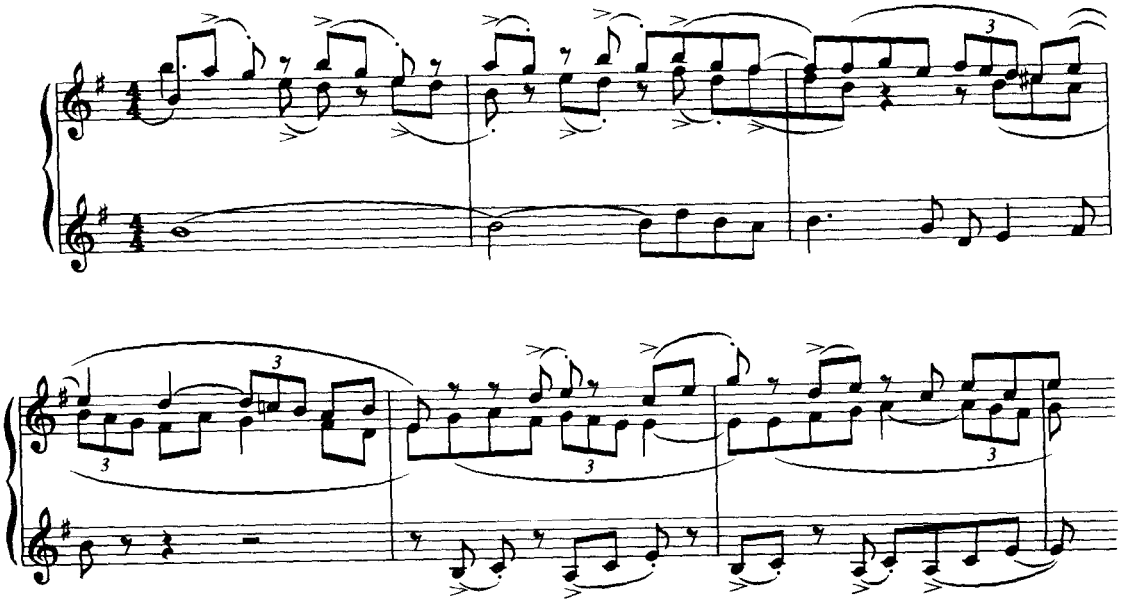
巴　赫《哥德堡变奏曲》



上例上方一对声部是以小调Ⅲ级音为轴的倒影卡农，对比的自由声部处在下方声部位置。

例 256

拉威尔《赋格》

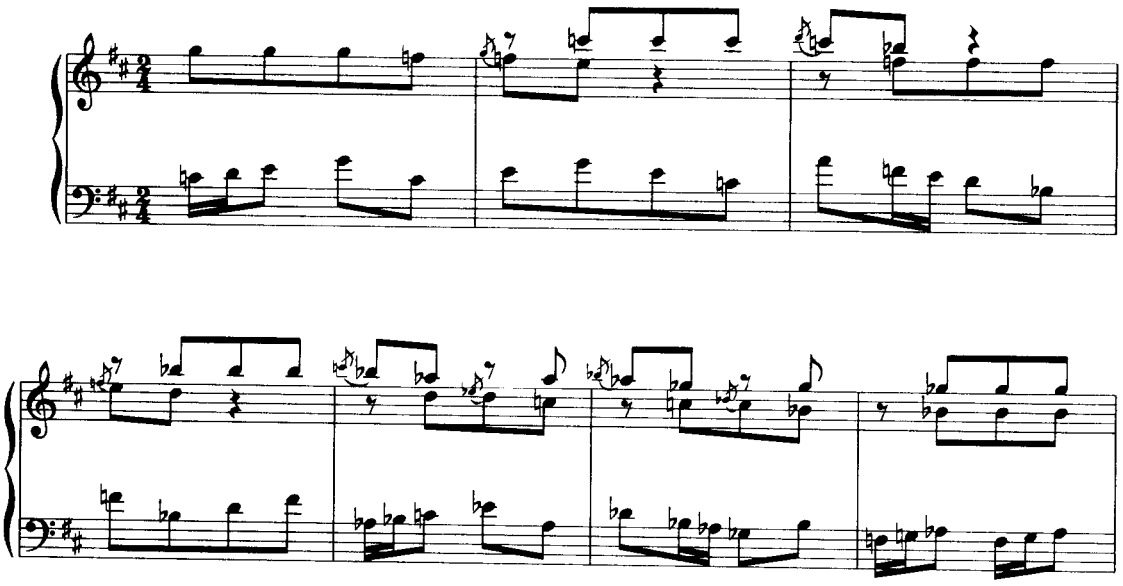


上例是摘自拉威尔的组曲《库泊兰的坟墓》第二乐章赋格的展开部。这里，首先是将主题构成的卡农紧接段置于上方两个声部。对比的自由声部在下方。例中的第5小节始又将主题构成的卡农进行倒影变形，构成了上十度（倒影）卡农，对比的自由声部旋律便夹置在卡农的中间。

下例是卡农模进与自由声部的结合。

例257

B·布里顿《变奏曲与赋格》

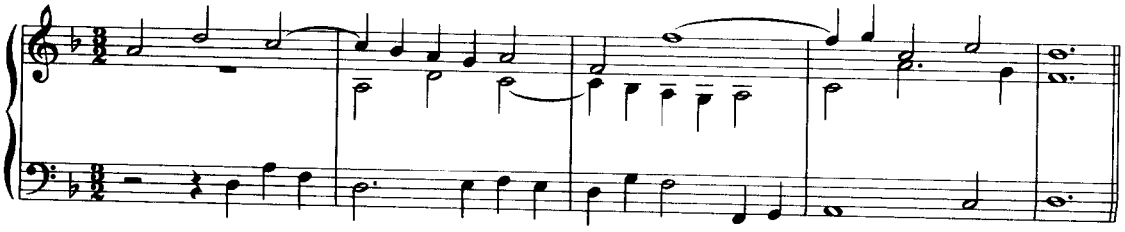


以上各例都是优秀范例，值得细致的研究，认真的学习。

严格写作的带自由声部的卡农，一般是将卡农置于上方两声部。写作程序是：先创作二声部卡农，再根据卡农配写下方的对比旋律，也即自由声部。这种布局的灵活之处在于，创作上面的二声部卡农时，四度音程可以自由地运用。因为下面有一个对比旋律在起支持作用，而使四度音程成为合理的和弦音。

下例可作为此类练习的参考。

例258



练　习

1.严格模仿

①混合音程局部模仿若干首。

②模仿条件相同的三声部卡农：

a. 自下而上进入的八度、三度、五度、六度卡农各一首。

b. 自上而下进入的八度、七度、四度卡农各一首。

2.变化模仿

①倒影变形(原形与倒影)的三声部卡农若干首。

②扩大时值的、紧缩时值的三声部卡农各若干首。

3.模仿与对比结合的三声部复调结构若干首。

第十二章　三声部复对位模仿复调

第一节　基本概念

运用复对位原理构成的三声部模仿复调，必须运用可动对位技术才能进行写作。其中有实用价值的只有无终卡农、卡农模进及转位卡农等。前一章所讲述的不同条件的三声部卡农，虽然也属复对位范畴，而且也是运用可动对位技术写作的，但不同条件的三声部卡农并不是独立的结构形式，它只是基本卡农结构的派生形式。所以，提前进行了讲述，而且也未要求做练习。

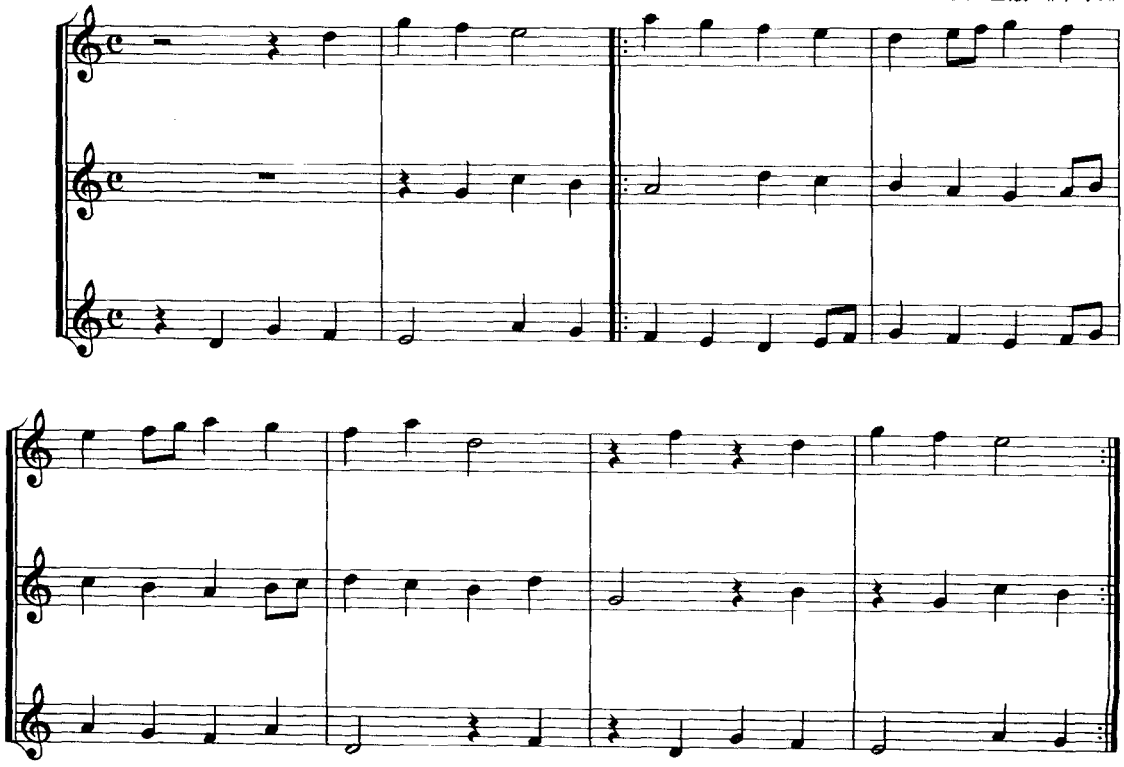
第二节　三声部无终卡农

无终卡农的概念及写作方法等，在第六章已进行过细致的讲述，不再重复。

三声部无终卡农的写作方法，比起二声部要复杂得多。下面举一个实例：

例 259

W. F. 巴赫《卡农》



上例是严格的三声部卡农，外声部是一对八度卡农，中声部分别与上下声部构成下五度与上四度卡农。卡农反复前的关键部位，也非常连贯流畅。

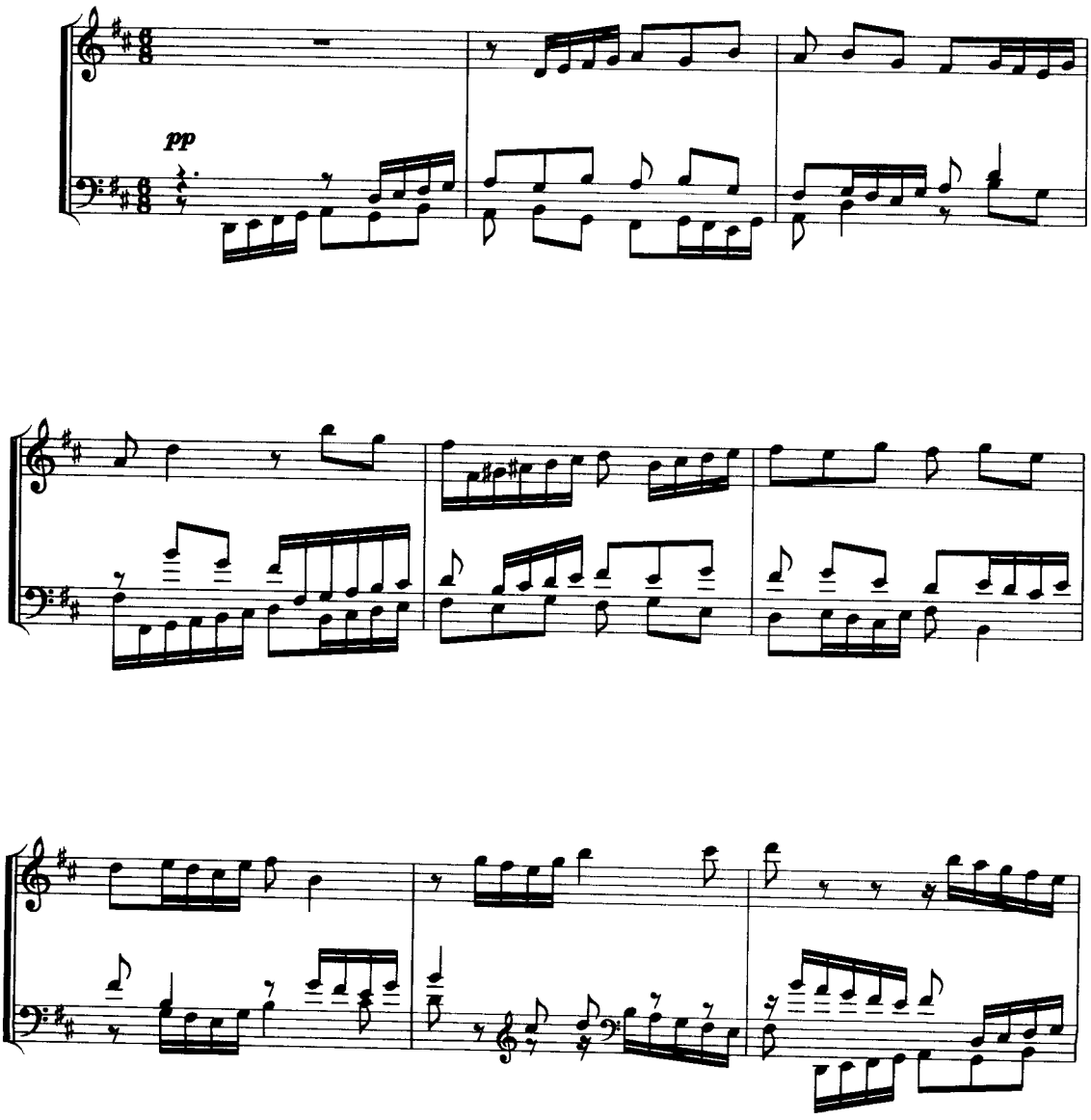
运用严格对位规则写作此种无终卡农的方法，是很复杂的。所以，不再进行论述了。如果有兴趣，可以根据第六章阐述的方法，自行推理解决。

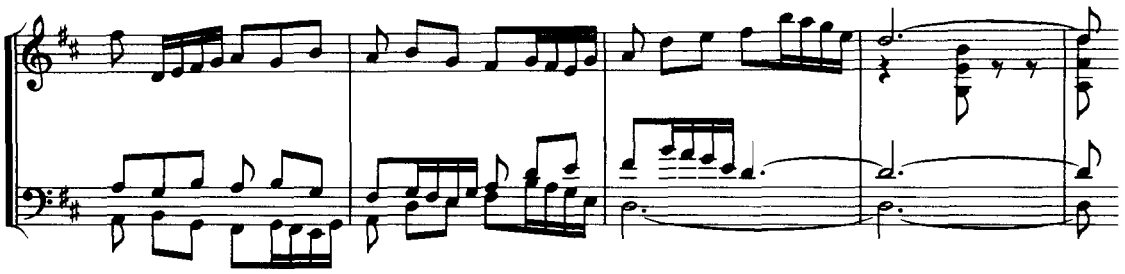
第三节　三声部卡农模进

三声部卡农模进与无终卡农的构成原理基本相同，只是其反复是在一个新的音级高度上进行。见下例：

例 260

米亚科夫斯基《弦乐四重奏》No. 3 II





上例是自下而上的八度卡农，时间距离半小节。第4小节的低声部，卡农起句在Ⅵ级音上开始反复（上六度模进步伐）。之后，又回到原高度再反复一次。此种类型的卡农模进也是由纵横可动对位技术写成。

第四节　转位卡农

三声部卡农结合复对位技术，即可将基本卡农进行转位而产生新的变化形式。可转位的三声部卡农有两种构成原则。

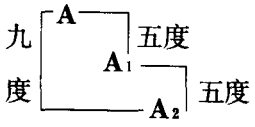
一、八度三重对位转位卡农

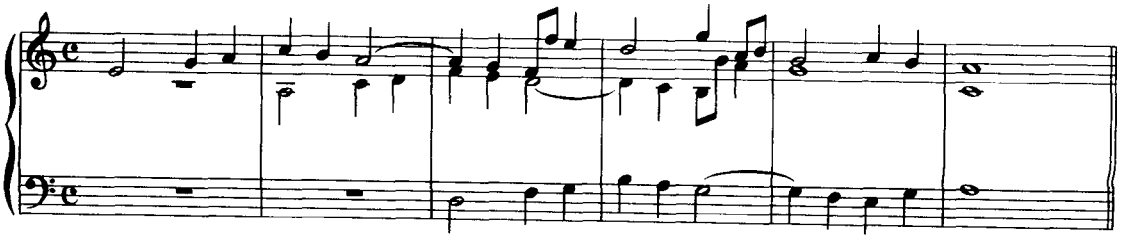
以八度三重对位原则转位的卡农，其原位须按同条件直线进入的形式写作。这种转位卡农要受八度三重对位规则，以及卡农结构的双重制约。而严格写作的练习还要受严格对位规则的限制，所以，困难相当大。

下例指示出严格写作的八度三重对位转位卡农的原位，以及各种转位所产生的新的变化形式：

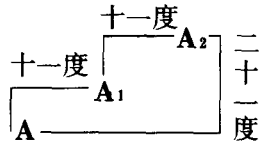
例261

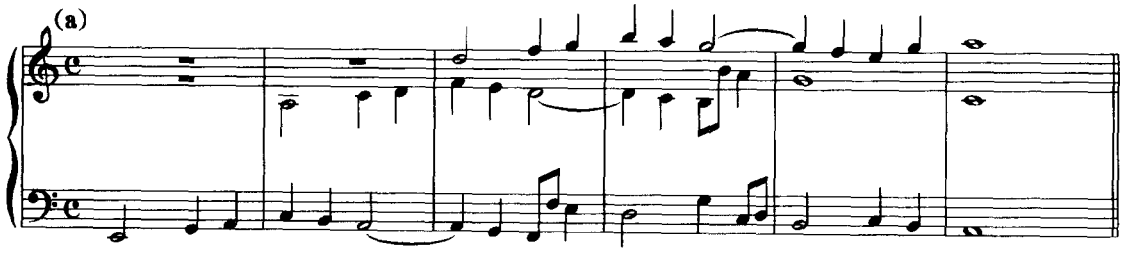
原位卡农

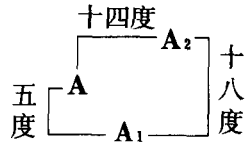


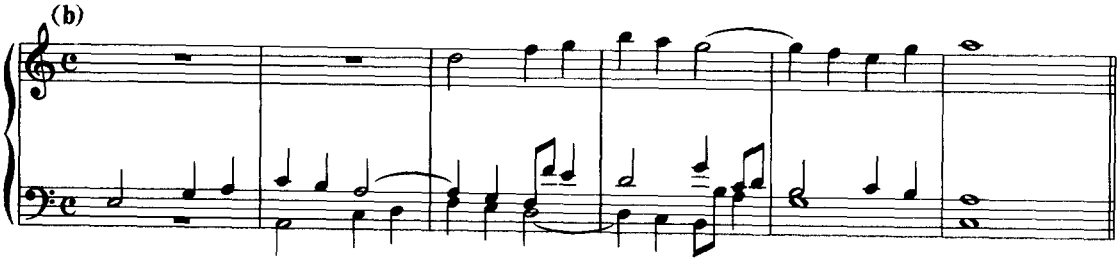


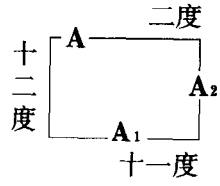
转位卡农

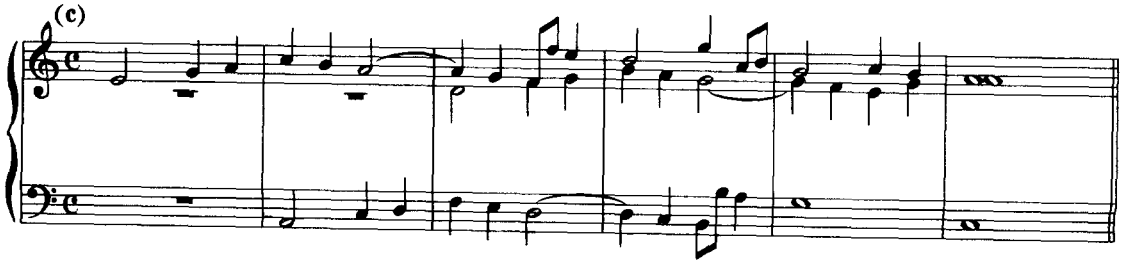


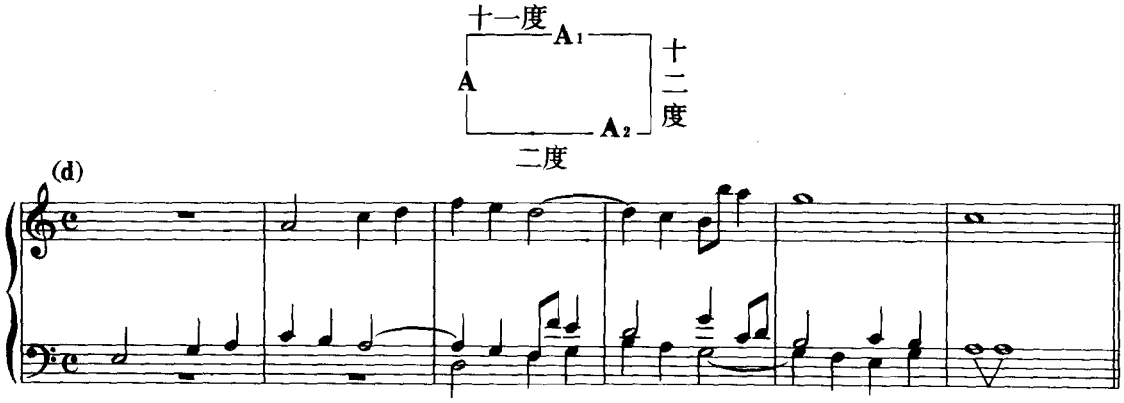


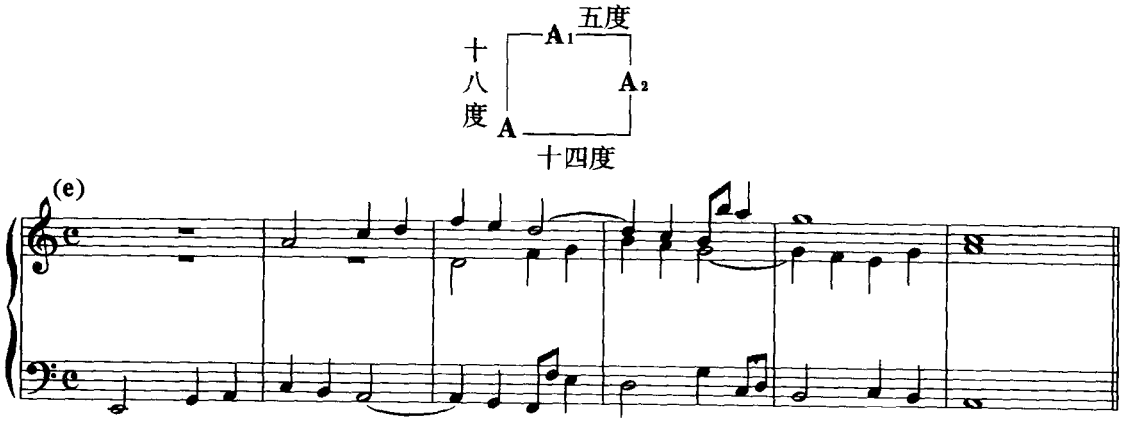










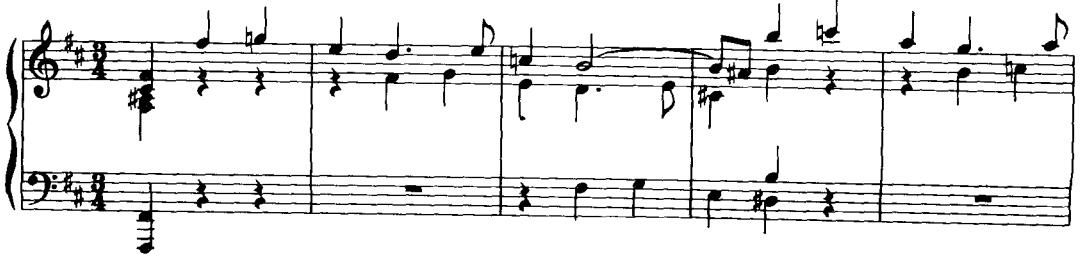


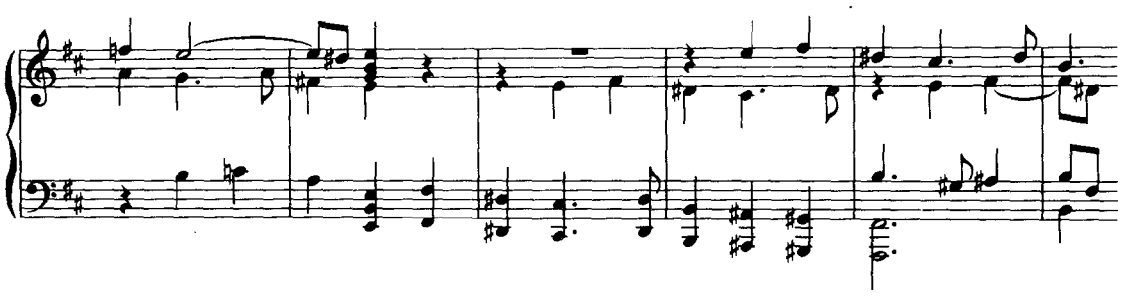
从上例中可以发现，原位及五种转位的六种卡农，其声部进入各不相同，卡农中的三对音程距离也各不相同。这就表明，一种直线进入的同条件卡农，结合八度三重对位原则，就可以派生出五种变化形式。而其中每一种都出现了某种程度的新因素，从而具有了发展音乐的特性。

下面的实例中，是将自上而下直线进入的原位卡农模进，转位成自下而上的直线进入。这是以八度三重对位原则转位的结果。因为最上声部已转到了最下方的声部。

例 262

弗兰克《赋格》



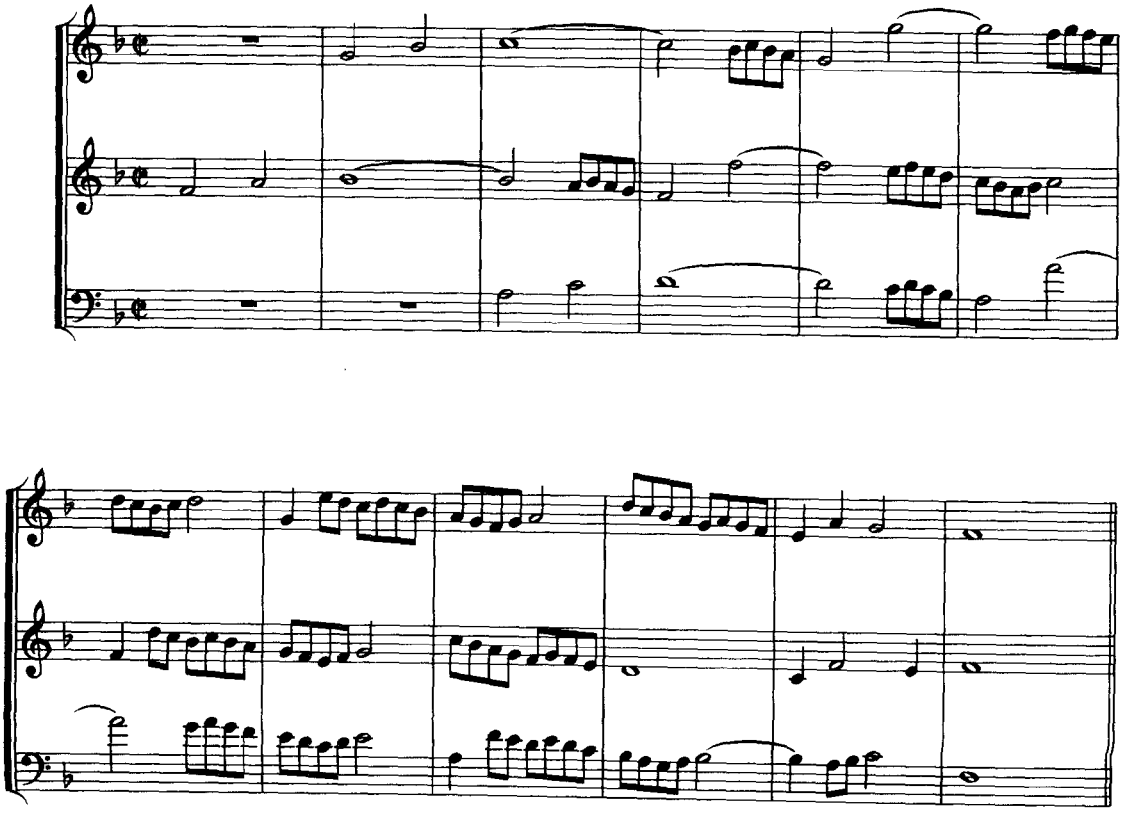


二、二重对位转位的三声部卡农

三声部卡农是由三对二声部卡农组合而成。八度三重对位转位的六种形式(包括原位),实际上,也是由三对二声部分别以八度二重对位原则进行的转位。根据这个原理就可以选择一种不影响纵向和弦结构的八度二重对位转位,从而获得另一种新的卡农形式。如用自上而下或自下而上的同条件写作三声部卡农原位,之后将低声部保持不动,而将上两声部用八度二重对位加以转位,即可得到另一种新的变化形式。而原位的写作却不受八度三重对位那么多限制,甚至用单对位就可写成。比如:五度音程可以正常使用,由内声部构成的同向五度、八度也可自由使用等。下面的实例即可论证这种转位法的价值。

例 263

莫扎特《卡农》



上例这段卡农并不是直线进入，而且三对卡农的音程距离也各不相同，上方一对是二度卡农，下方一对是下六度卡农，而两外声部则是七度卡农。如果仅从表面现象看，这是一段相当复杂的，条件不相同的三声部卡农。

然而，当对其内在规律进行研究之后，才发现这正是同条件的自上而下的七度卡农，将低声部保持不动，上两声部以八度二重对位进行转位的结果。由此可见，莫扎特选择的卡农条件，实际上用单对位即可写成。

上述这种八度二重对位选择的转位形式，是从同条件卡农变化出来的。虽然组合了三种不同音程于一体而显示了丰富的色彩对比，但写作方法却是非常简单。所以，这种技法的实用价值是很高的，是需要认真学习的。

练　习

运用严格对位规则完成以下练习：

1.八度三重对位转位的三声部卡农若干首。

2.八度二重对位选择转位形式的三声部卡农若干首。

第十三章　三声部复调形式

第一节　综　述

三声部复调基本技术的学习告一段落的时候，应综合利用这些技术进行一次具有发展性的复调形式的写作。这种练习与《二声部复调乐曲》一章所要求达到的目的是一致的，不再重复。

在二声部复调乐曲的学习中，主要了解了卡农曲与创意曲等二声部复调钢琴曲。在《三声部复调形式》的学习中，则主要认识无伴奏的三声部复调合唱曲。

运用自由复调风格写作无伴奏复调合唱曲的练习，可以突破严格对位规则的限制。在倚音的运用与节奏处理上都可以灵活些。在曲式结构方面，可以用二部性曲式，也可用三部性曲式，总之，在这方面没有一定的限制。

第二节　复调合唱曲

运用自由复调风格创作复调合唱曲，虽然在结构布局与对位技术方面，可以不受严格对位规则的限制，但仍需要有严谨的逻辑性，避免流于随意、散漫和无组织性的现象。

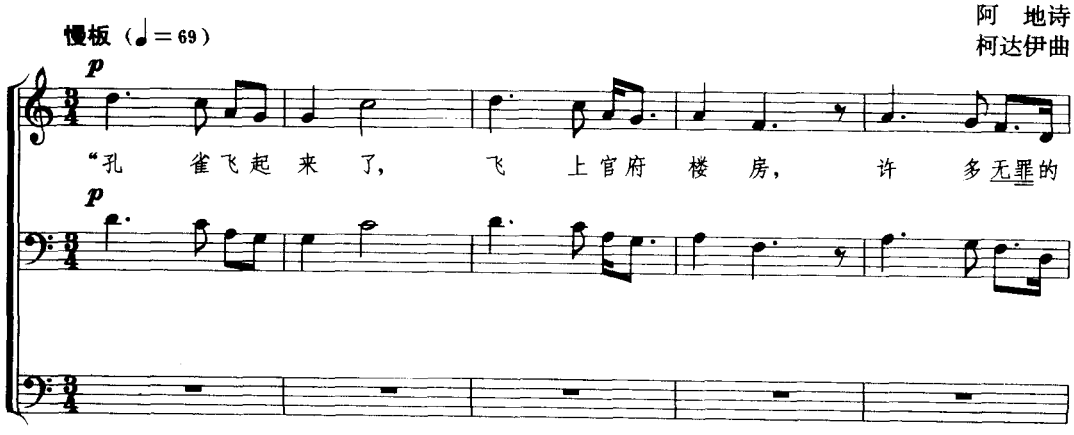
下面看看两首纯音色的无伴奏复调合唱曲：

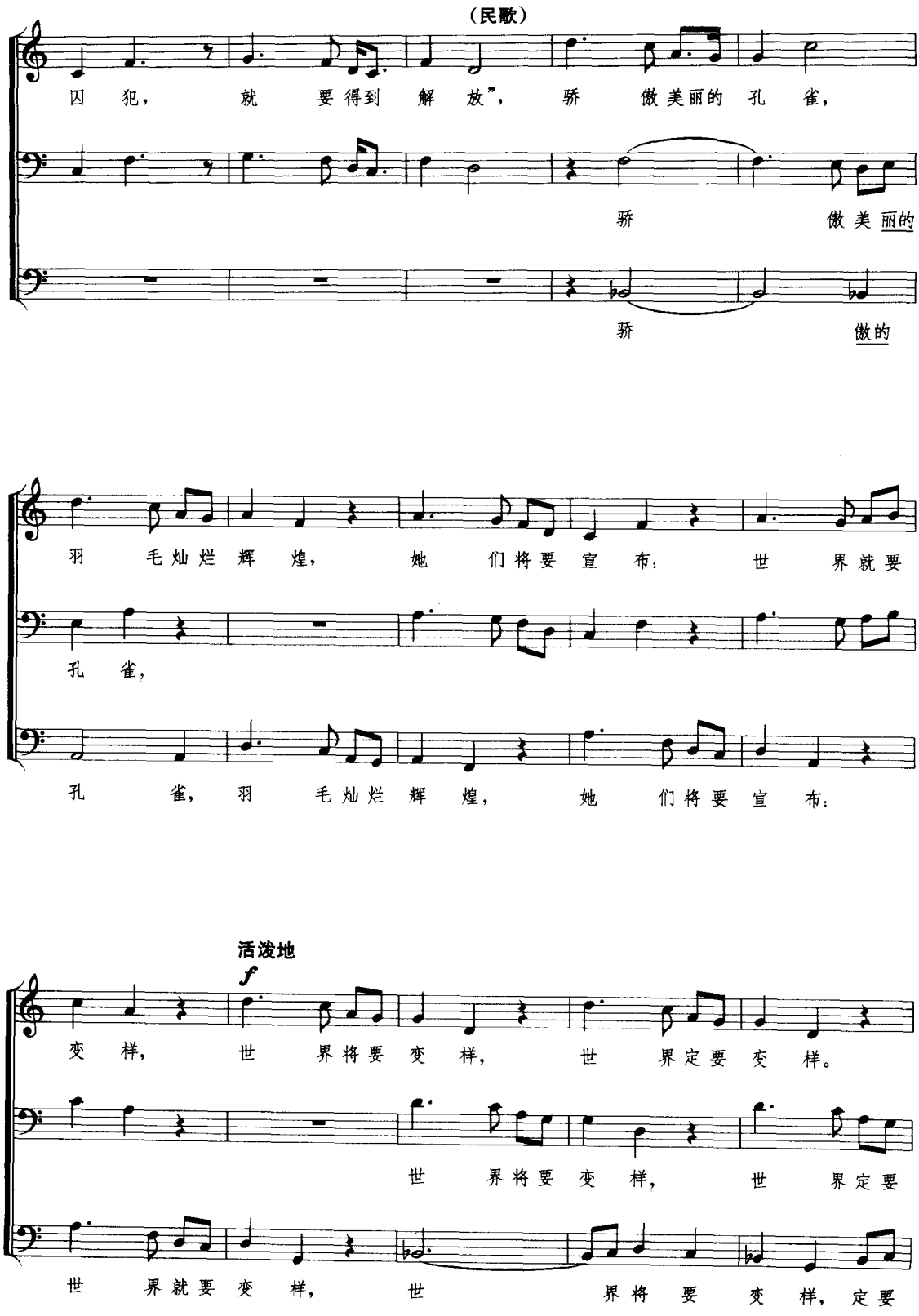
例 264

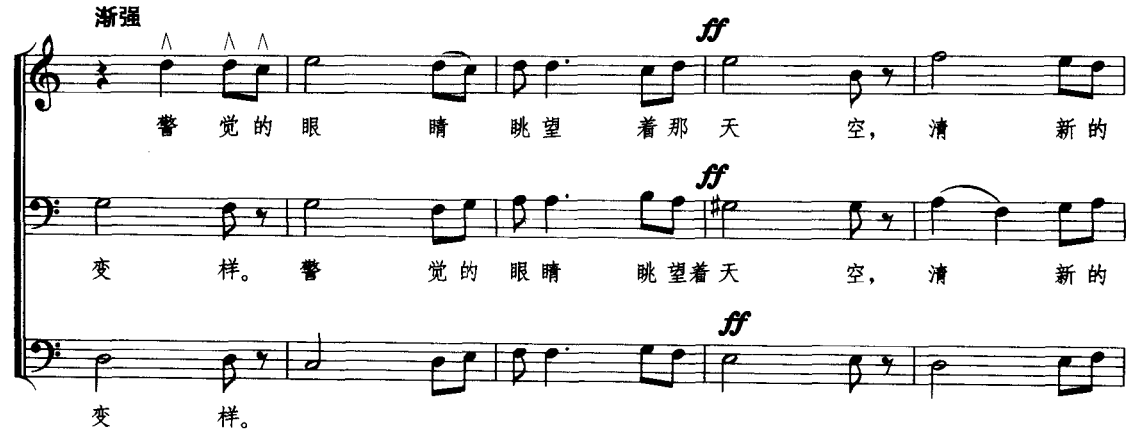
孔 雀 飞 起 来 了

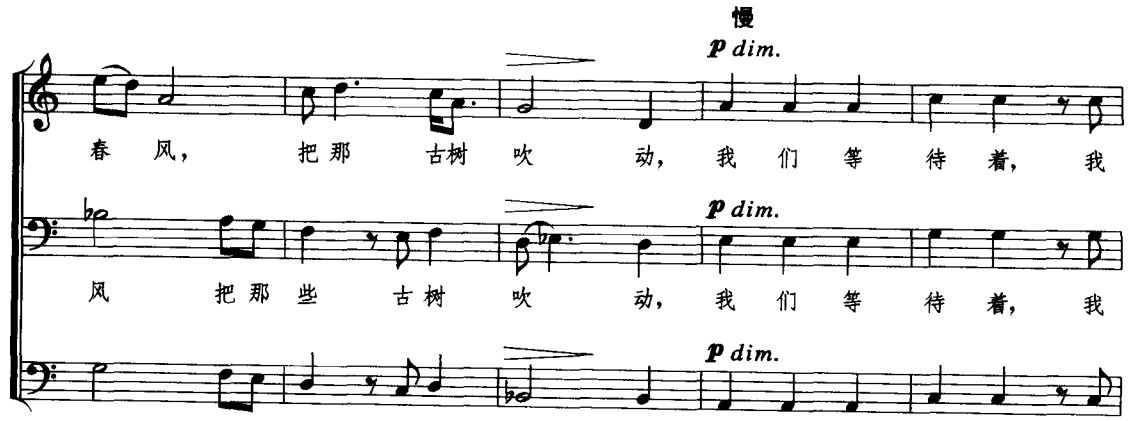
（男　声）

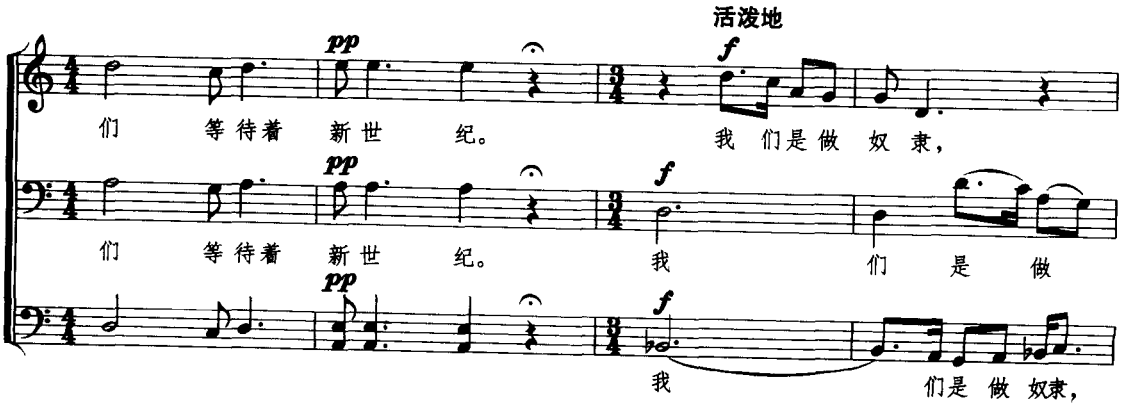
阿　地诗
柯达伊曲

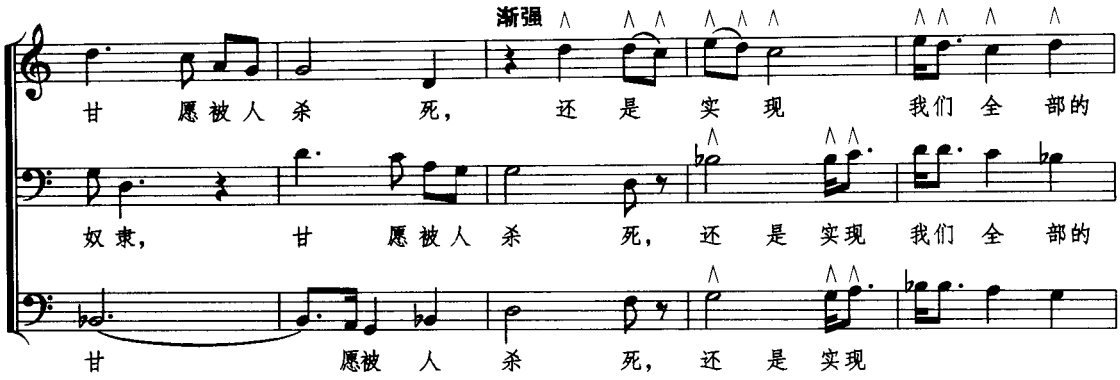


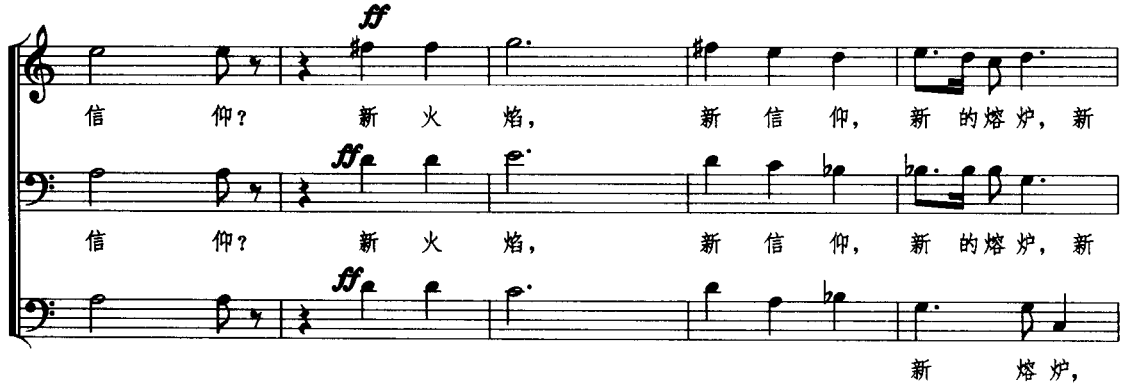

(民歌)
囚犯，就要得到解放”，骄傲美丽的孔雀，
骄傲美丽的
骄傲的
羽毛灿烂辉煌，她们将要宣布：世界就要
孔雀，
孔雀，羽毛灿烂辉煌，她们将要宣布：
活泼地
f
变样，世界将要变样，世界定要变样。
世界将要变样，世界定要
世界就要变样，世界将要变样，定要

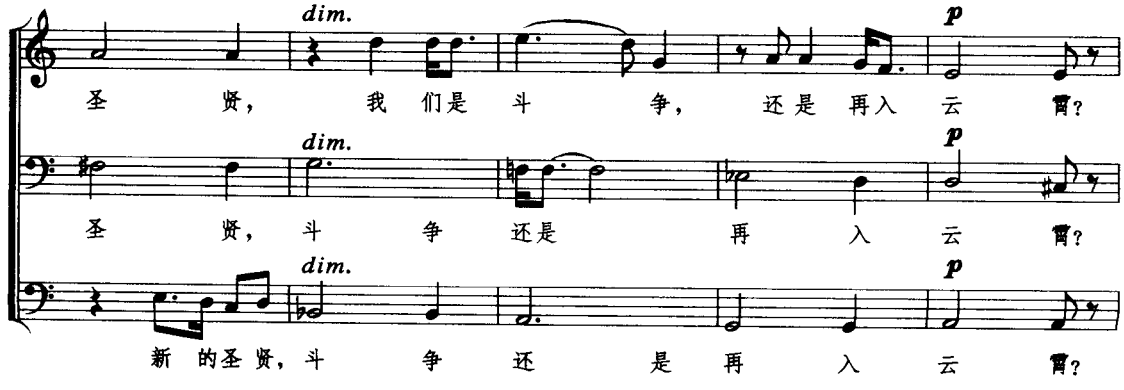

渐强
ff
警 觉的 眼 睛 眺望 着那 天 空， 清 新的
ff
变 样。 警 觉的 眼睛 眺望着天 空， 清 新的
ff
变 样。

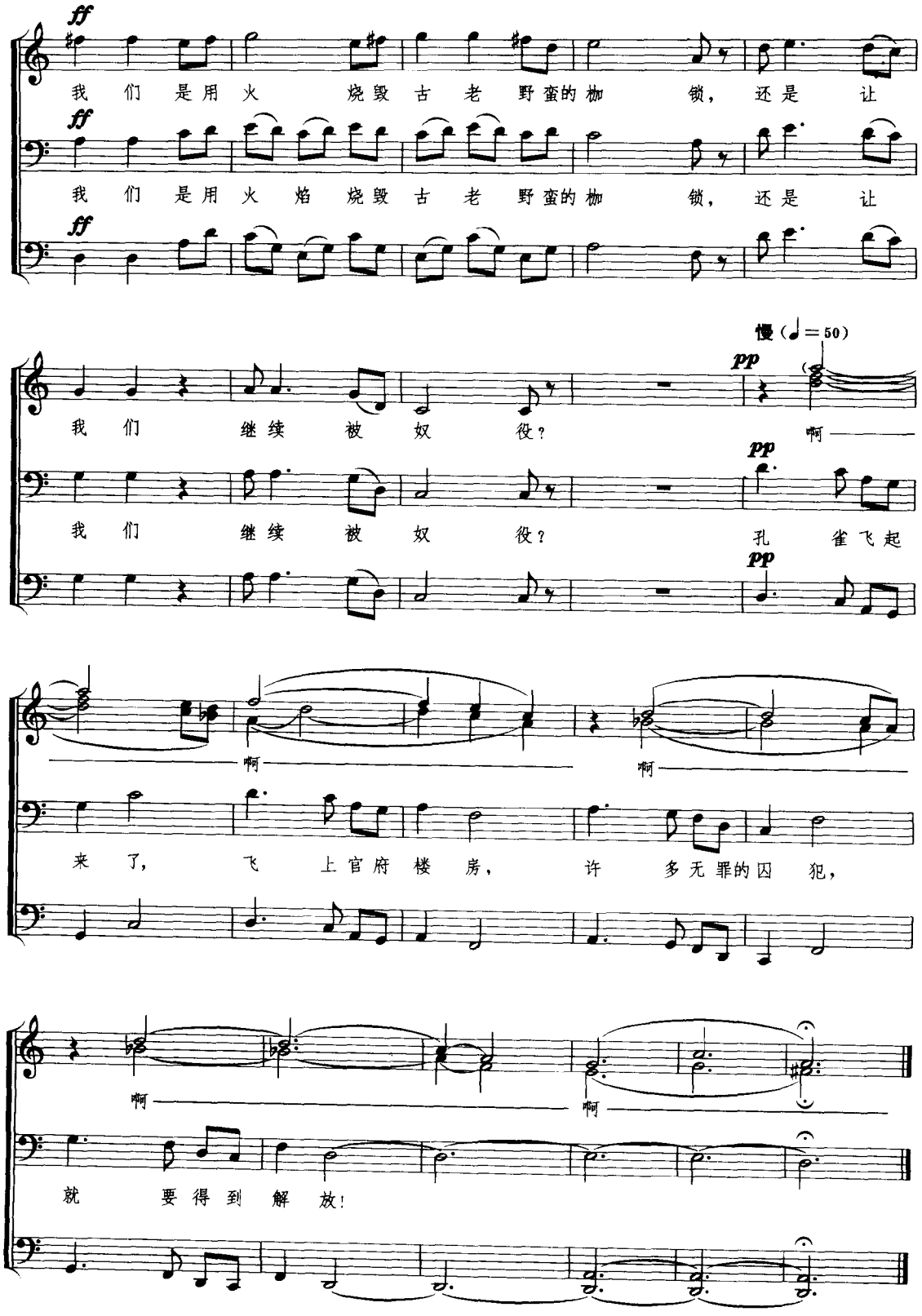

慢
p dim.
春 风， 把那 古树 吹 动， 我 们 等 待 着， 我
p dim.
风 把那 些 古 树 吹 动， 我 们 等 待 着， 我
p dim.


活泼地
pp
f
们 等待着 新世 纪。 我 们是做 奴 隶，
pp
f
们 等待着 新世 纪。 我 们 是 做
pp
f
我 们是 做 奴隶，


渐强
甘愿被人杀死，还是实现我们全部的
奴隶，甘愿被人杀死，还是实现我们全部的
甘愿被人杀死，还是实现


ff
信仰？新火焰，新信仰，新的熔炉，新
信仰？新火焰，新信仰，新的熔炉，新
新熔炉，


dim.
p
圣贤，我们是斗争，还是再入云霄？
圣贤，斗争还是再入云霄？
新的圣贤，斗争还是再入云霄？


ff
我们是用火烧毁古老野蛮的枷锁，还是让
ff
我们是用火焰烧毁古老野蛮的枷锁，还是让
ff
慢（♩=50）
pp
我们继续被奴役？
啊
pp
我们继续被奴役？
孔雀飞起
pp
啊
啊
来了，飞上官府楼房，许多无罪的囚犯，
啊
啊
就要得到解放！

柯达伊这首男声三部无伴奏合唱曲，是以匈牙利民歌《孔雀飞起来了》作为基本材料创作的。音乐充满悲壮、深沉的气质。

合唱是用复调二部形式构成。开始用齐唱陈述了民歌主题，作为合唱曲的引段。

第9小节开始了复调性三部合唱，上声部为主题，下两声部为对比旋律，形成了对比复调结构。然而，两小节后便转为二声部卡农。第17小节又开始改为无终卡农，并与下方的对比旋律相结合，形成了带自由声部的卡农结构。三个声部的旋律先后结束于第20与第21小节的主音D。

第21小节上声部开始了第二段。在第二段中，主题材料有了明显的变化，情绪与力度有了增长。复调结构基本上属于对比三声部，结束于第32小节的A和弦(属)。

第33小节开始，是前两段的变化重复，并形成了全曲的高潮，结束于第57小节。一个小节的全部休止后，出现了合唱曲的尾声。

尾声中再次用齐唱陈述了民歌主题，而其上方则增加了陪衬性的对比声部。合唱曲的这个尾声是与开始的民歌主题引段形成对应的部分。

下面对这首合唱曲在曲式方面的划分，主要是以复调技术的布局为依据的。现概括如下：

第一部分		第二部分			
引段	A	B	A_1	B_1	尾声

下例是一首优美抒情的女声无伴奏合唱曲：

例265

清　平　调

(女　声)

李　白诗
谭小麟曲

Andantino

mp 云 想 衣 裳 花 想

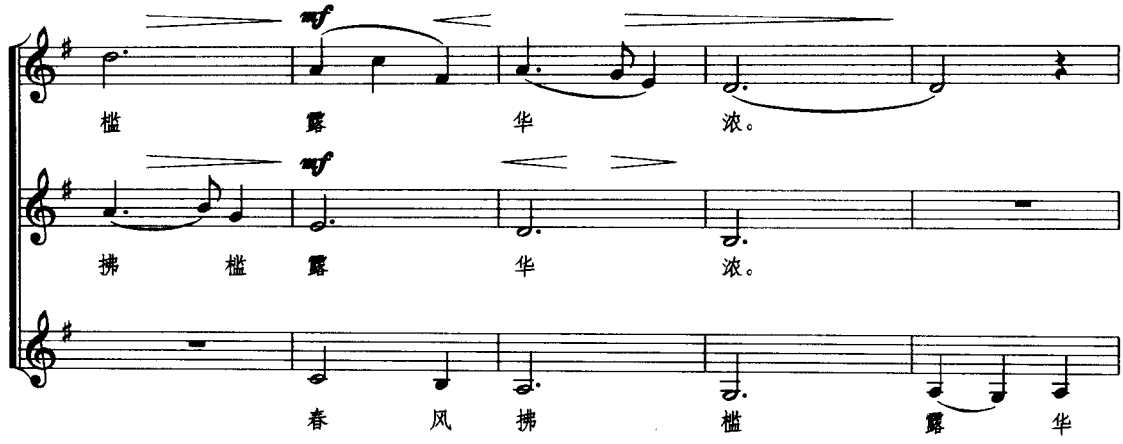
mp 云 想 衣 裳 花 想

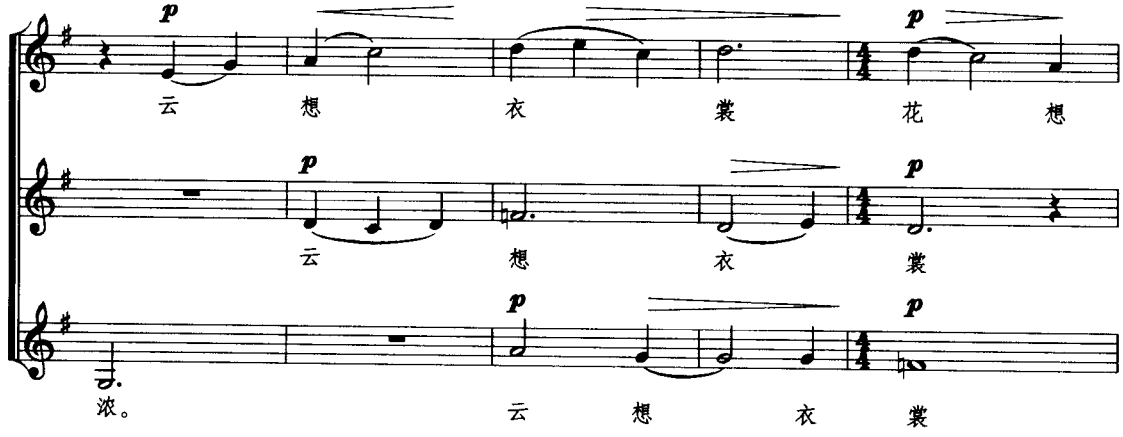
mp 云 想 衣 裳

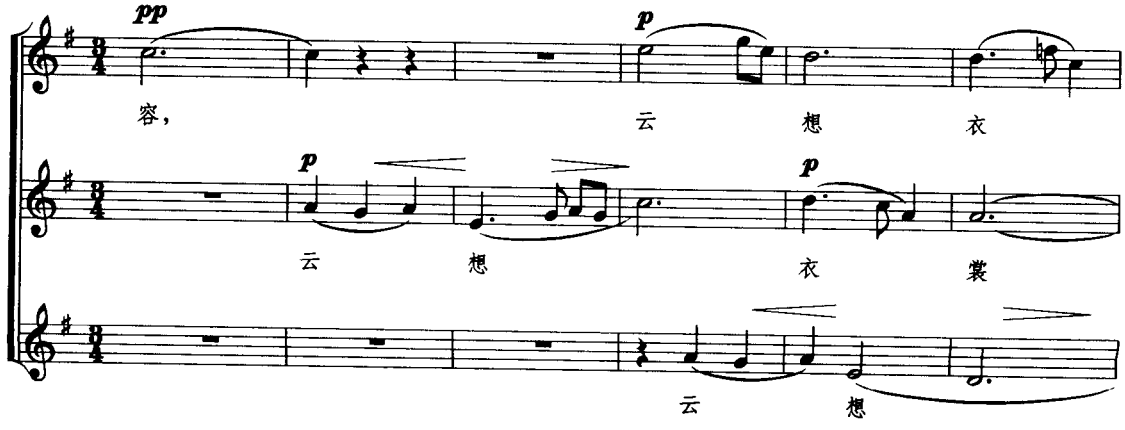
mf 容， f 春 风 拂

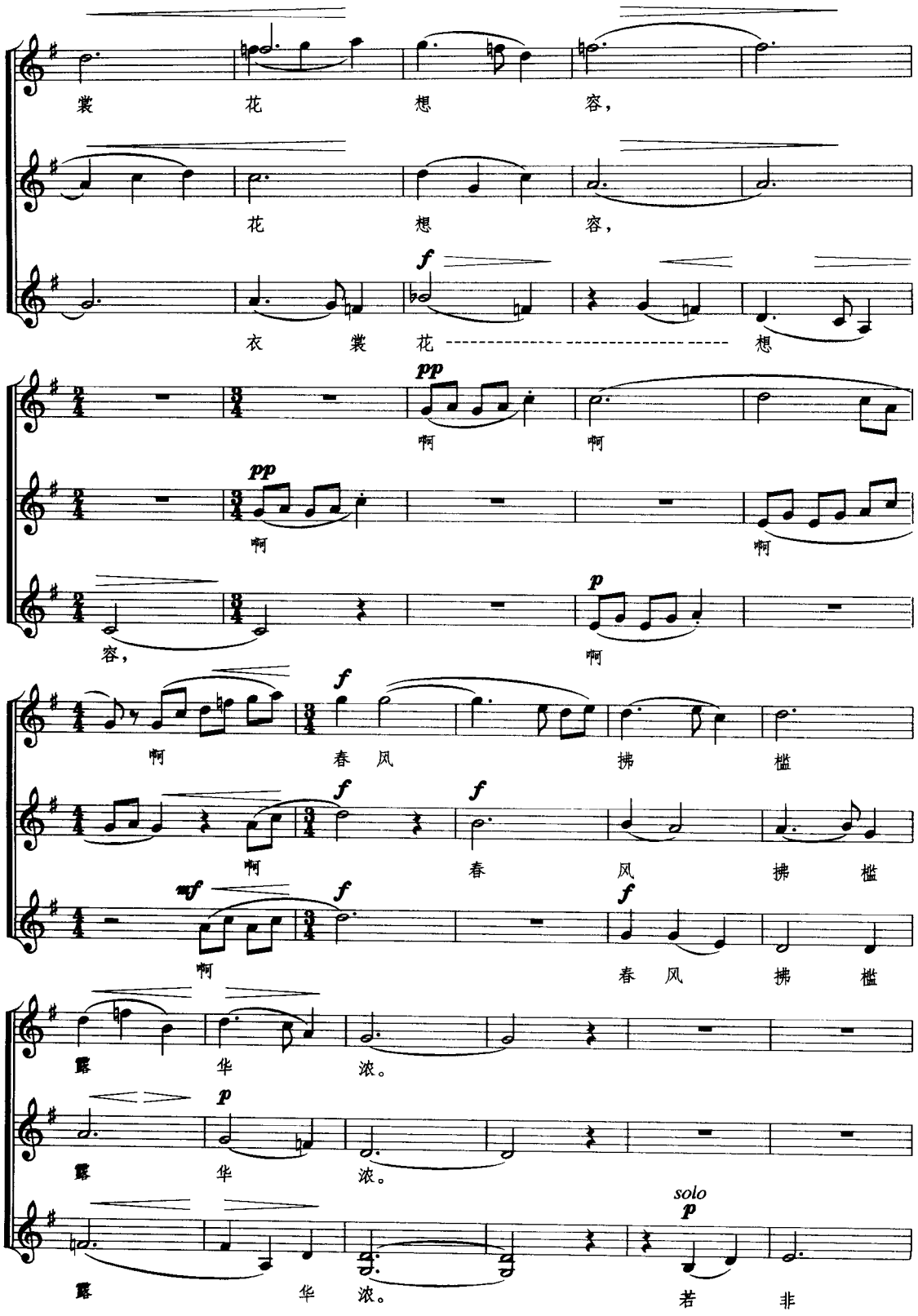
mf 容， f 春 风

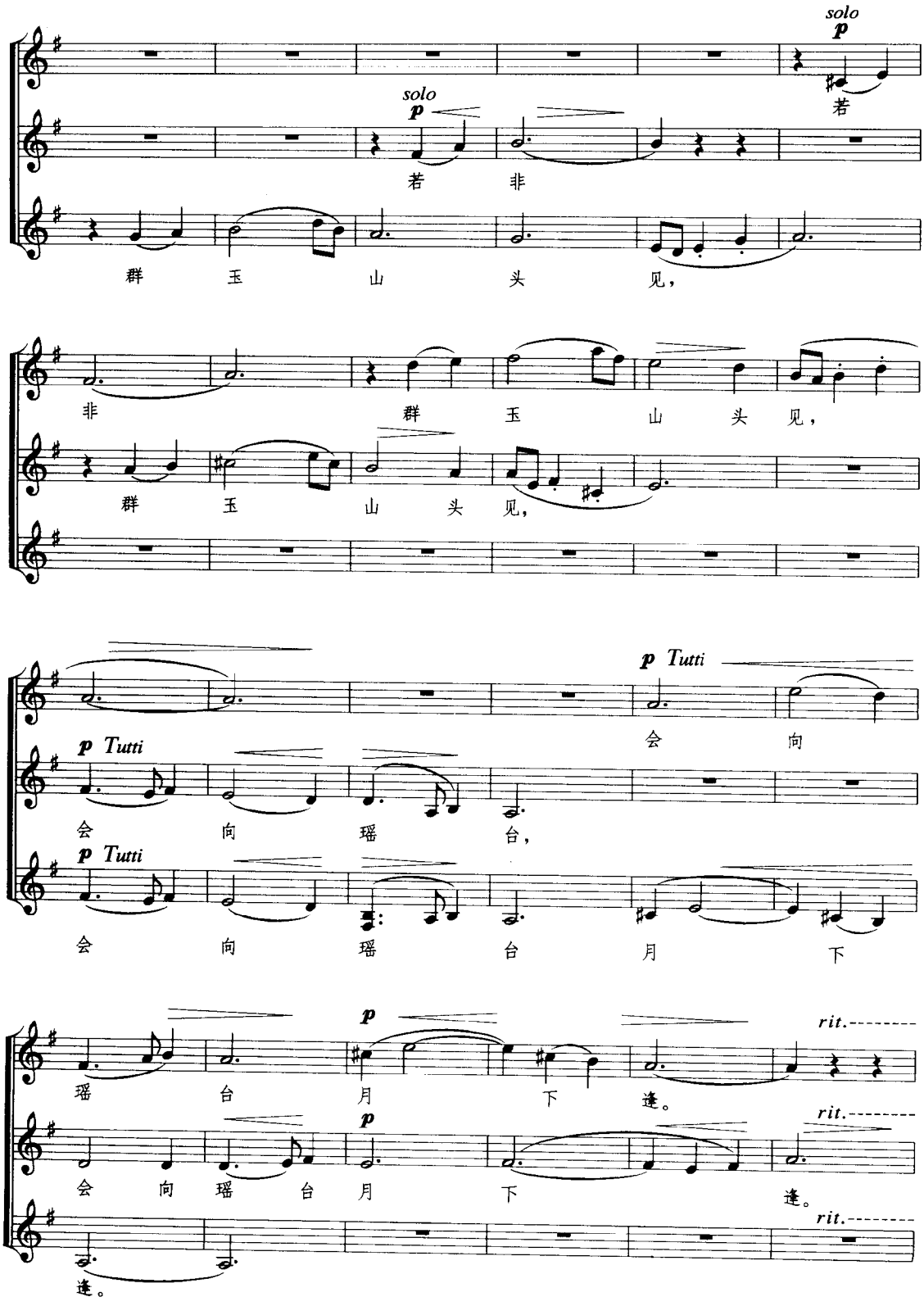
花 想 mf 容，

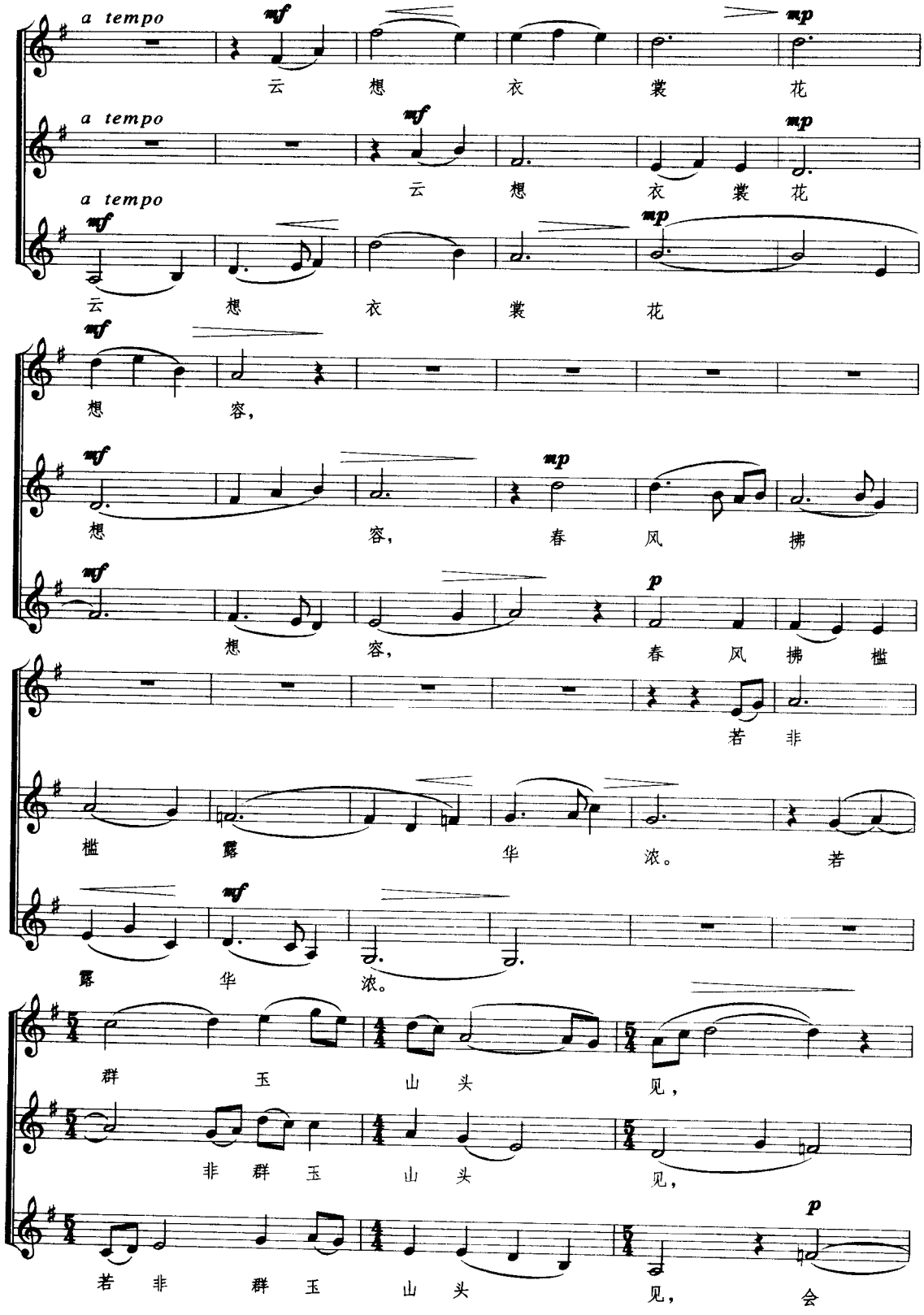

mf
槛 露 华 浓。
mf
拂 槛 露 华 浓。
春 风 拂 槛 露 华

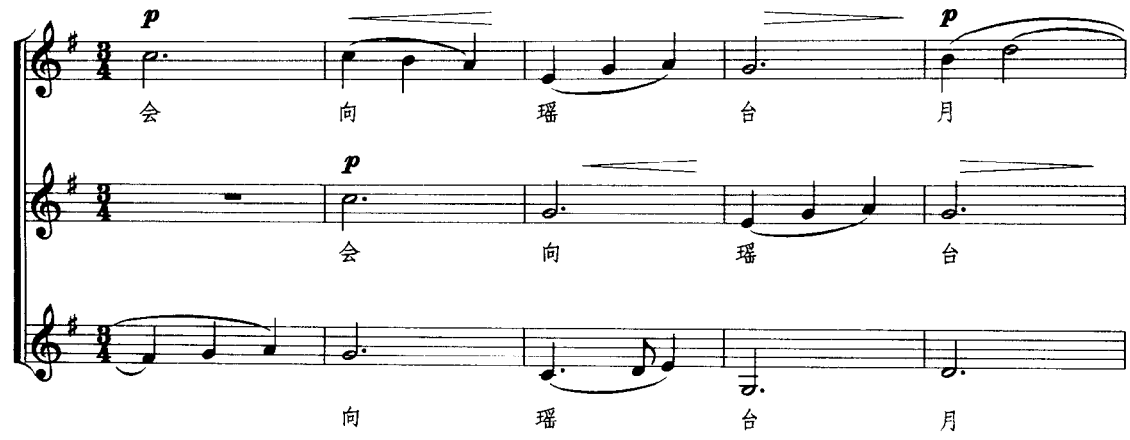

p
云 想 衣 裳 花 想
p
云 想 衣 裳
浓。
p
云 想 衣 裳

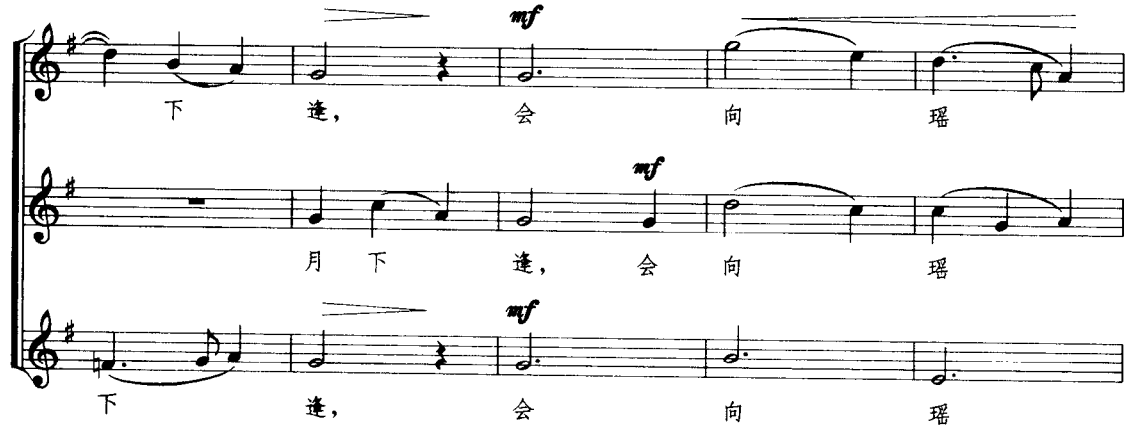

pp
容，
p
云 想 衣
p
云 想 衣 裳
云 想

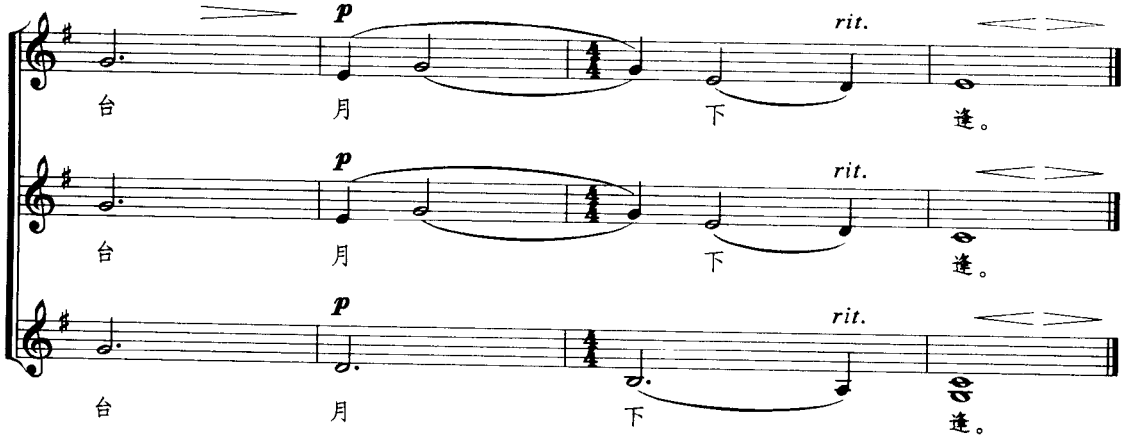

裳 花 想 容，
花 想 容，
f
衣 裳 花 想
pp
啊 啊
pp
啊 啊
容， 啊
p
啊 春 风 拂 槛
f
f
啊 春 风 拂 槛
mf
f
f
啊 春 风 拂 槛
露 华 浓。
p
露 华 浓。
solo
p
露 华 浓。 若 非


solo
p
若
solo
p
若 非
群 玉 山 头 见，
非 群 玉 山 头 见，
群 玉 山 头 见，
p Tutti
会 向
p Tutti
会 向 瑶 台，
p Tutti
会 向 瑶 台 月 下
瑶 台 月 下 逢。
p
rit.
会 向 瑶 台 月 下 逢。
p
rit.
逢。
rit.


a tempo
mf
mp
云 想 衣 裳 花
云 想 衣 裳 花
云 想 衣 裳 花
想 容，
想 容， 春 风 拂
想 容， 春 风 拂 槛
若 非
槛 露 华 浓。 若
露 华 浓。
群 玉 山 头 见，
非 群 玉 山 头 见，
若 非 群 玉 山 头 见， 会
p


p
会 向 瑶 台 月
p
会 向 瑶 台
向 瑶 台 月


mf
下 逢， 会 向 瑶
mf
月 下 逢， 会 向 瑶
mf
下 逢， 会 向 瑶


p
rit.
台 月 下 逢。
p
rit.
台 月 下 逢。
p
rit.
台 月 下 逢。

以上是一首女声演唱的三声部无伴奏复调合唱曲，曲式结构是传统的复三部曲式。

第一部分，带再现的单二部曲式。第 1 至第 17 小节下声部为第一个乐段。第一乐段由两乐句组成，是一段十分优美委婉的对比三声部复调结构。第 17 至第 34 小节是第二个乐段。调性转入以 C 为宫和以 F 为宫的调性领域。第 34 至第 38 小节是连接句。第 39 至第 46 小节是再现句，再现了第一乐段的第二句，下声部略有变化，结束于 G 和弦。

第二部分，展开部。第 47 至第 72 小节。运用模仿复调构成，开始是上五度卡农，后为自由模仿，与第一部分形成了明显的对比。

第三部分，再现部。第 73 小节至曲终（第 107 小节）。其中的第一乐段是呈示部中的第一段的八度三重对位转位，也即运用复调性技术形成的变化再现。第二乐段是中部材料的变化形式。

这首运用中国传统调式创作的无伴奏合唱曲，风格淡雅、古朴，段落划分明确。然而，优美、委婉的旋律结合成的复调结构，又体现了连绵不断、此起彼伏的典型复调性特征。值得认真、细致的学习、研究。

练　习

运用自由复调风格创作一首无伴奏三声部复调合唱曲。可以用纯音色组合，也可以用混合音色组合。

第十四章　四声部对比复调

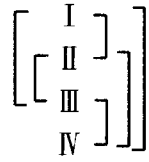
第一节　综　述

在学习二声部与三声部对比复调时，均设置了“基本对位”的学习阶段。而在讲述四声部对比复调时，则不再将基本对位作为独立篇章进行讲述了。因为，严格写作的四声部复调与三声部复调之间没有本质上的差别。不像三声部与二声部之间的差别那么明显。二声部复调中的任何变换，都不可能超出二声部这种单纯的组合关系。而三声部复调虽然只增加了一个声部，但其关系却复杂起来，成为了多重组合的统一体。

四声部复调与三声部复调在结合的基本规律上是一致的，都是多重组合的统一体。其差别仅是多了一个声部而已。下面对构成四声部复调的基本原则，分别加以阐述。

一、“分对”原则

与三声部是三对二声部的统一体的道理一样，四声部复调是六对二声部的统一体。如下图所示：



上图表明了，四声部复调结构中可以形成六种二声部的组合。也就是说，四声部复调中，可以将六种对位形式同时出现在统一体中。

二、四声部和弦的应用原则

四声部复调结构在纵的关系上，与和声学中所采用的四部和声形式，在一定情况下是能够统一起来的。所以，进行四声部复调写作，便有了一个很好的基础。

四声部复调结构不仅可以获得丰满的音响，而且，不协和音的应用形式也更加多样化了。它既是形成流畅旋律线的重要因素，也是形成音响色彩变化的重要因素。

下面具体归纳一下四声部和弦的应用原则。

1. 四声部和弦

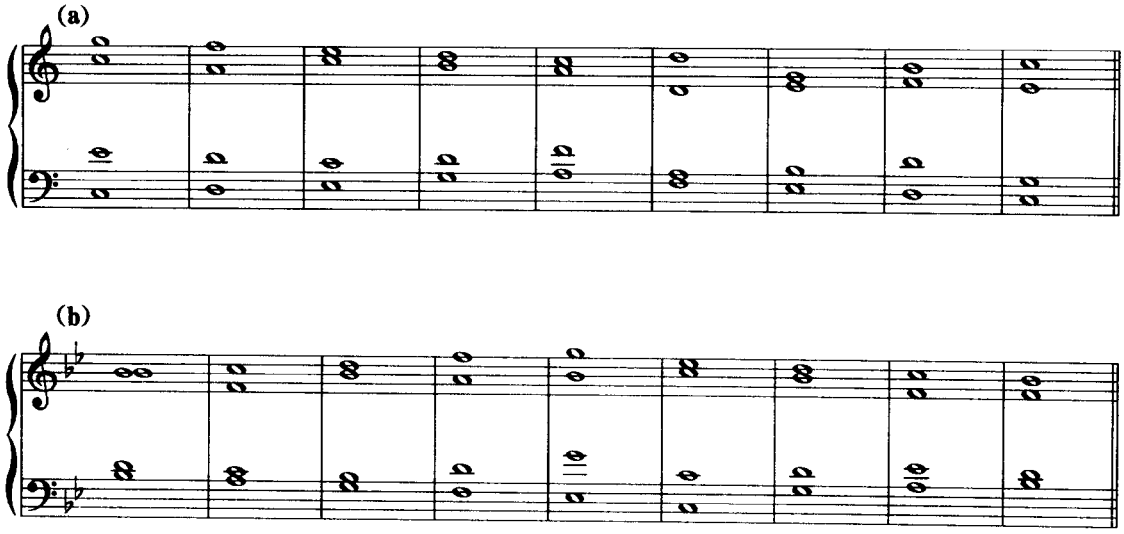
严格写作的四声部复调所运用的和弦，可以增加进七和弦或九和弦到主和弦构成的终止式。这样，可以在自然调式形成的和弦列中，融进和声的功能力度，以加强调性结构的建立。当然，四声部写作中的和弦应用范围，及和弦构成原则，依然要以横向思维作为基础。也就是说，和

弦是在横向旋律运动中形成的。

和弦应用的范围，除上述增加的由七和弦及其转位或九和弦构成终止式外，其他可用的和弦均与三声部相同，不再重述。

下例即是四声部基本对位的和弦形式：

例 266



2. 四声部中的不协和音

四声部复调结构中的不协和音，其应用形式是非常多样化的。而且由于不间断地交替出现在各个声部，致使纵向结合必定形成许多不构成和弦的和音，以及不能确定和弦形式的和弦等。这个特点正是复调写作所特有的。

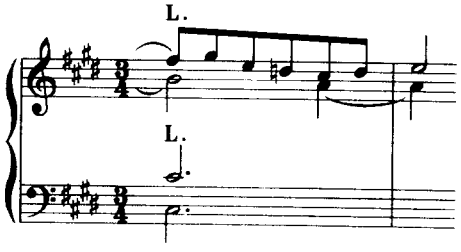
下面对四声部复调写作中，不协和音的应用方法具体加以阐述。

①四声部中每个声部分别使用不协和音，是最基本的对位结合方法。

②四声部中，也可有两个声部同时应用同样的不协和音，由此构成二重经过音、二重辅助音、二重延留音等。其应用原则与三声部同。下面补充两个实例：

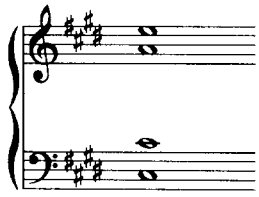
例 267

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.10



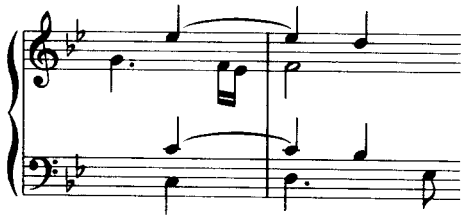
上例摘自肖氏第十首赋格，这个片断中用了不同时解决的二重延留音。高声部是 4—3 的延

留音，经过上方的跳进辅助音 G 装饰之后解决到下方二度的 E 音，E 音又运用经过音加以装饰后返回到下一小节的第一拍的 E。第二声部是 7—6 的延留音未经装饰直接下行二度解决到 A 音。在这一小节中，由于多种不协和音的运用而形成了华丽的旋律线。然而，实际上其基本对位只是一个大六和弦而已。即：

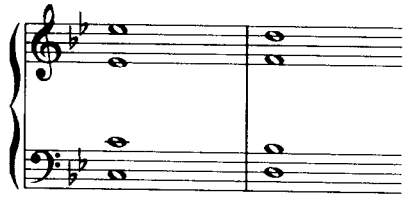


例 268

亨德尔《弥赛亚》No.21



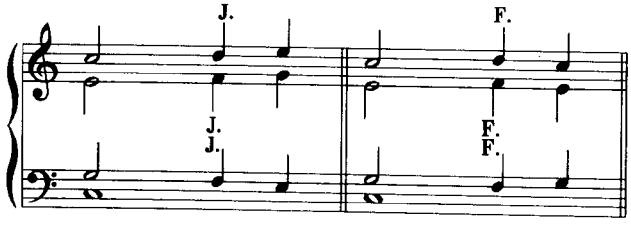
上例中的二重延留音是 9—8 与 7—6，并同时进行解决。这一例中的基本对位是：



③四声部中出现的新形式是，三重经过音，三重辅助音，三重延留音。

下面用图式表明其基本构成：

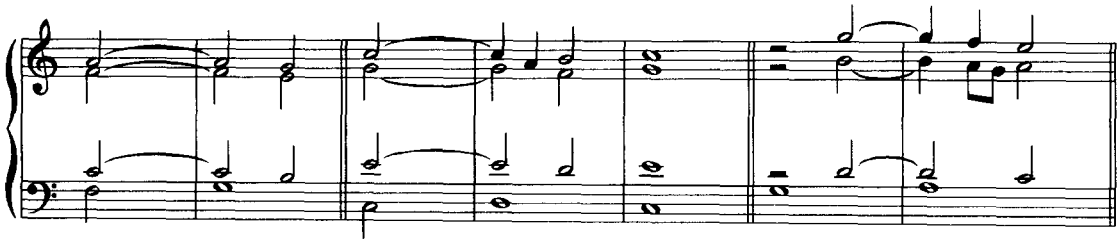
例 269



上图是三重经过音与三重辅助音的基本形式，实际应用中要灵活得多。

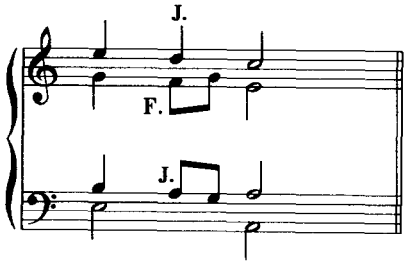
下面图式是三重延留音的基本构成形式：

例 270



④四声部中可将不同类型的外音结合应用。如下图所示：

例 271

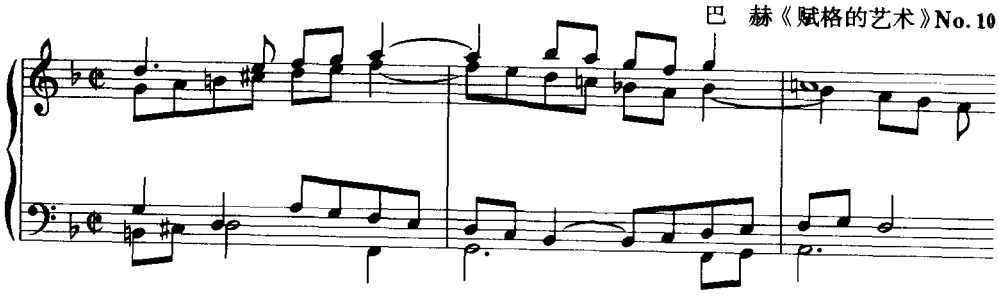


除上图中的经过音与辅助音结合形式外，在运用三重延留音时，由于解决形式不同，可以在后解决的延留音延留过程中，其他声部加用别的外音，便可形成延留音与辅助音或经过音的结合应用形式。

⑤四声部中不协和音应用形式的多样化以及不协和音解决方法的多样化，而使基本对位得到高度发展，从而出现连绵不断的不协和和音。也就是说，当一个声部中的不协和音刚得到解决，而另一声部又出现新的不协和音，由此便会形成一连串不协和音的连锁现象。

四声部是由六对二声部构成，每一对二声部都能按规则使用不协和音，这就是形成不协和音连锁的基本条件。下面通过实例观察一下不协和音连锁的形成，以及多样化不协和音技巧在复调特性的形成上的重要作用。

例 272



上例中的复调结构暂不论述。主要论述那些不协和音的应用技巧。从中已经发现，在这个短

小片断中有二重辅助音、二重与三重经过音、经过音与辅助音的结合，以及不同时解决的二重延留音等，不仅形式多样，而且处理得极其严谨。

总之，四声部复调写作必须重视不协和音的应用。要使不协和音连续不断的分布在各个声部中。这样，既可增加音响色彩的变化，又能加强节奏方面的对比。

第二节　四声部对比复调

一、艺术表现特性

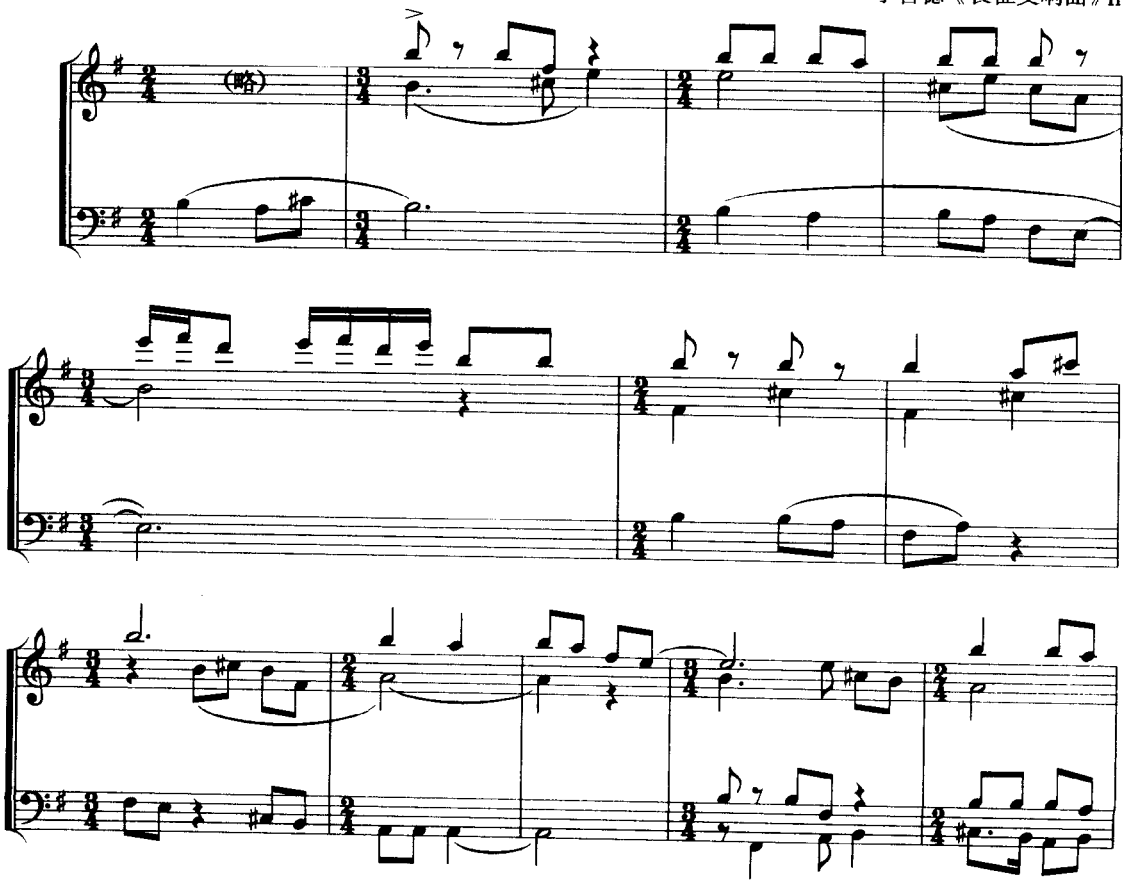
对比复调的艺术表现特性，在二声部、三声部对比复调的有关章、节中，已进行过讲述，不再重复。下面仍按三声部对比复调的分类方法，将四声部对比复调在实际创作中的应用情况加以论述。

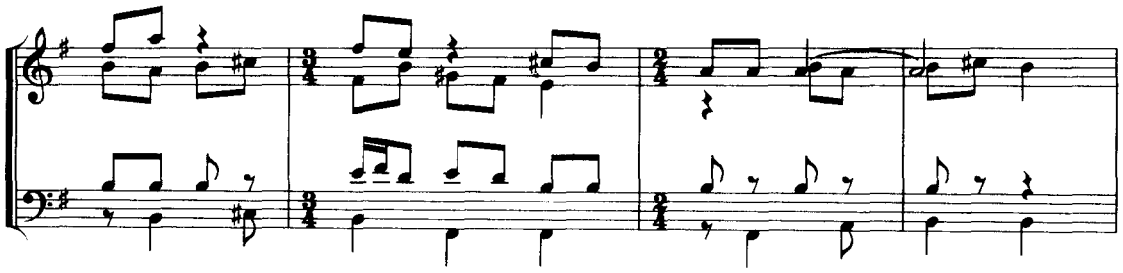
1. 四个不同特性的主题的结合

在同一时间内能够揭示出四个不同特性音乐形象的存在，是四声部对比复调独具的功能。见下例：

例 273

丁善德《长征交响曲》II





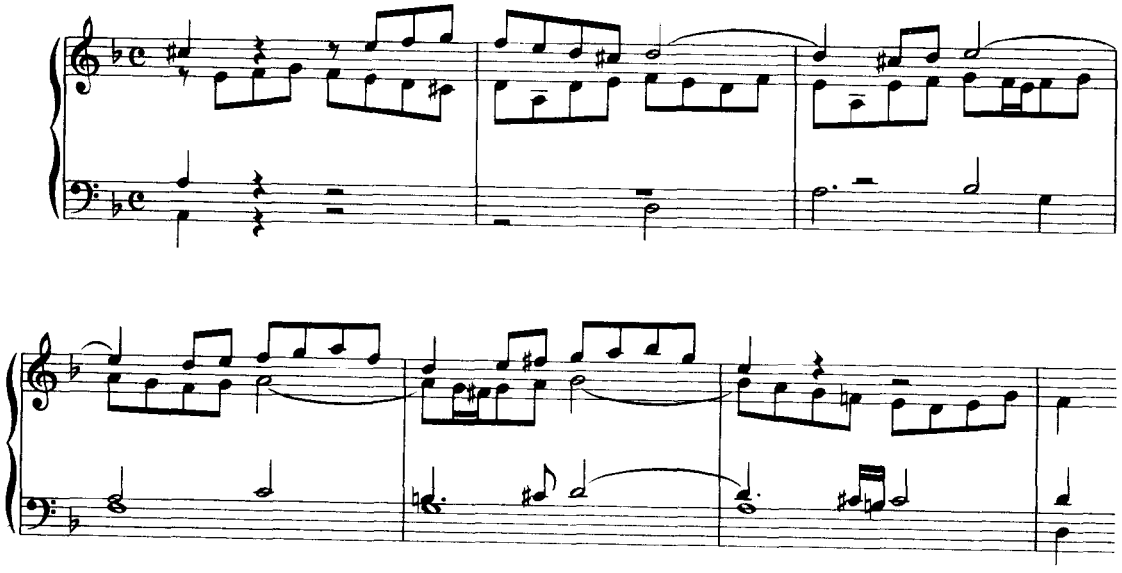
上例是交响曲的第二乐章，标题是《红军，各族人民的亲人》。这段音乐表现了四个形象同时结合的欢快场面。例中第 1 小节低声部是藏族民歌主题，第 2 小节中声部出现了《三大纪律八项注意》的音乐主题，上声部是西藏歌舞《堆谢》主题。例中第 11 小节起，前面的三个主题在继续中又增加了低声部的《瑶族舞曲》主题。于是，出现了四个各具特性的音乐主题的复调结合。作曲家的艺术表现目的是十分明确的。

2. 三个不同特性的主题与一个陪衬性对比旋律的结合

四声部对比复调中，有三个旋律是具有独立意义的主题，余下的一个是陪衬性对比旋律。见下例：

例 274

巴　赫《赋格的艺术》No.15



上例是巴赫未完成的三重赋格的最后七小节，虽然乐曲尚未结束，但巴赫写到此处，他的生命却就此结束了。

例中第二声部进入的是赋格的第二主题。第三声部是赋格的第三主题，第三主题是巴赫用自己的名字 BACH(♭BAC♮B)写成的。低声部是赋格的第一主题。高声部是对题。

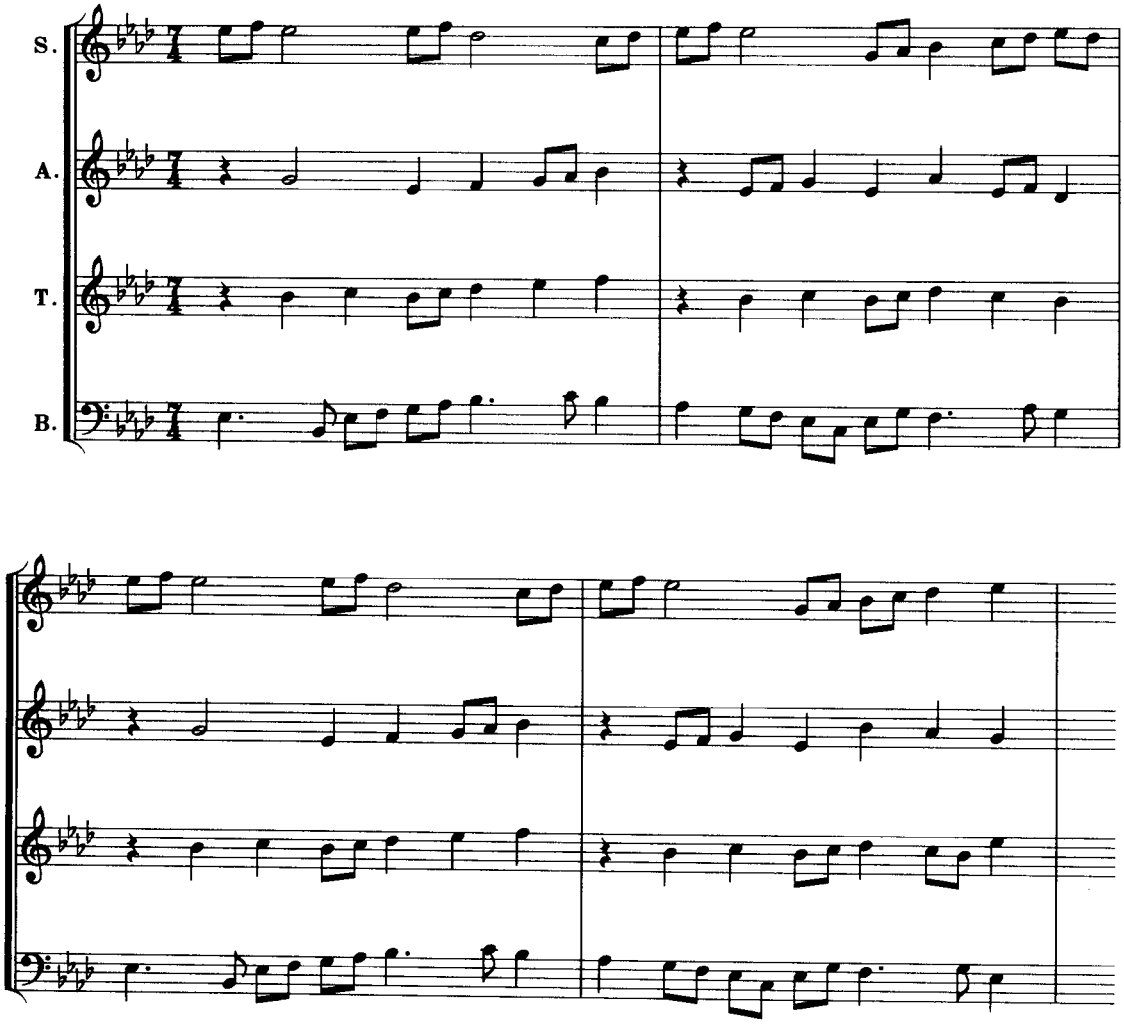
这就是三个各具特性的主题与一个对题结合的四声部对比复调结构。

3. 两个不同特性的主题与两个陪衬性对比旋律的结合

四声部对比复调中，有两个是具有特性的主题，另两个是陪衬性的对比旋律。这种结合是二重赋格中最常见的应用形式。下例即是二重赋格中两主题与两对题的结合：

例 275

肖斯塔科维奇《森林之歌》VII



上例中的男低音声部是这首二重赋格的第一主题，男高音声部是第二主题，女低音是第一对题，女高音是第二对题。四个旋律都很连贯优美，结合起来形成的复调结构，既有清晰的对比层次，又有宏大丰满的音响效果。

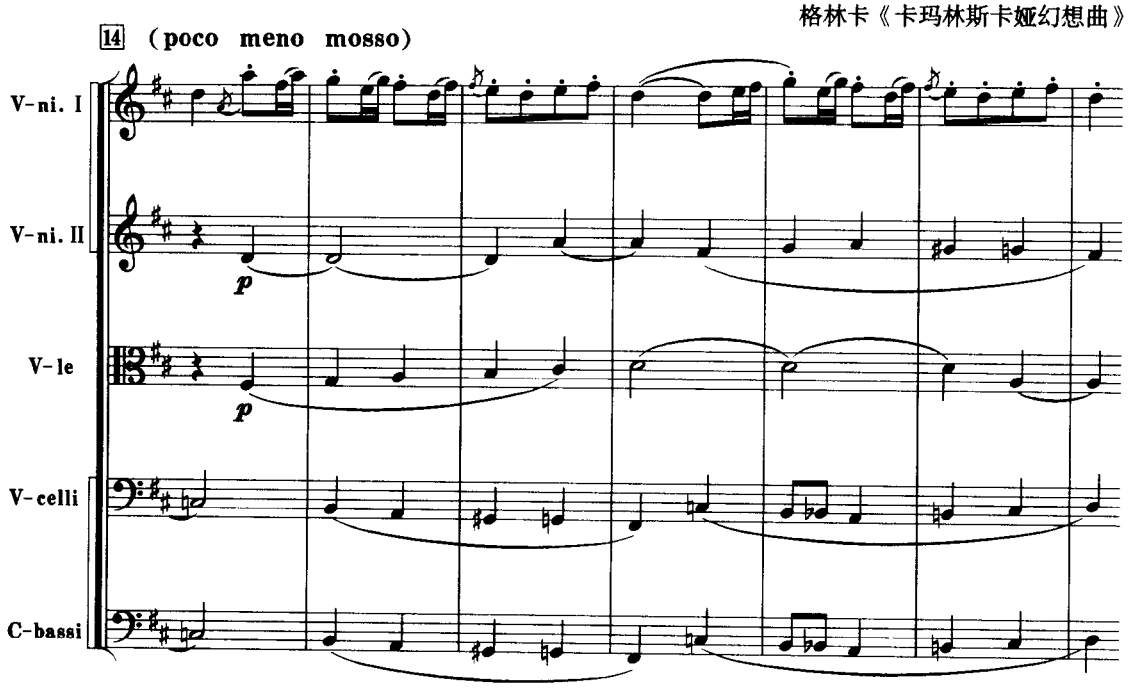
4. 一个主题与三个陪衬性对比旋律的结合

为一个主题旋律配写三个对比性陪衬旋律，是单主题四声部赋格的基本结合形式。在其他

体裁的音乐中，也是经常应用的手法。见下例：

例 276

格林卡《卡玛林斯卡娅幻想曲》



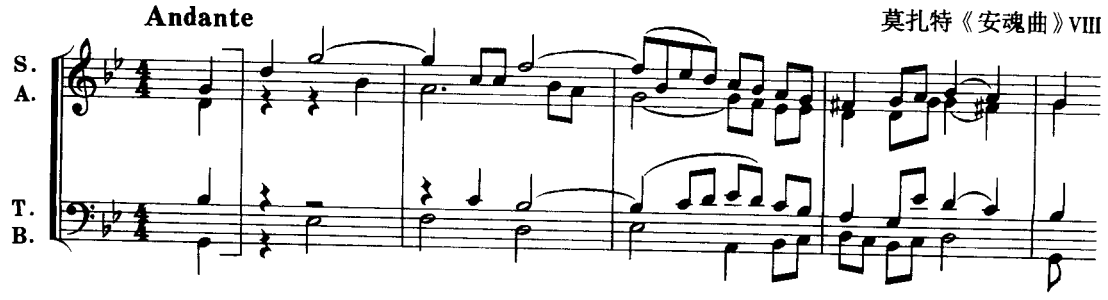
上例中，第一小提琴声部演奏的“卡玛林斯卡娅”舞曲主题，已经过多次复调性变奏。上例所引的这个变奏，是运用对比四声部复调技术，为主题配上了三个对比旋律，从而丰富了主题表现的内涵。

二、四声部对比复调的结合原则

四个对比旋律如果分离开来，其各自的节奏形态大致相同。这种情况，在对位结合中就要特别注意六对二声部的整体中的你静我动，你动我静的互补原则。比如，四个声部中可能有两个或三个声部由二重或三重不协和音形成的局部平行节奏，这时，余下的声部一定要给予支持，以求得总体中对比效果的形成。见下例：

例 277

莫扎特《安魂曲》VIII

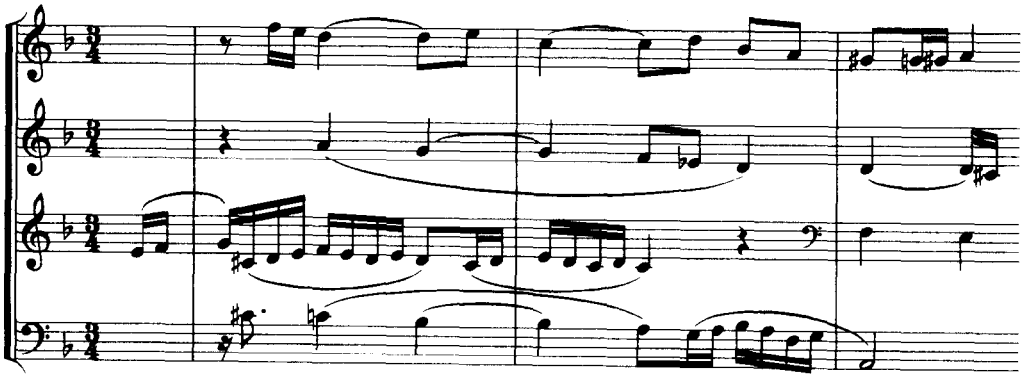


上例中的第2小节、第3小节高声部延留音的装饰解决，不仅在节奏方面增强了对比因素，并对旋律的发展也增加了艺术情趣。第3小节除高声部的延留音装饰解决外，男高音声部也用了切分节奏，于是，出现了一对声部的切分节奏，也即平行节奏。而其余两个声部则在强拍位置上给予了支持。这样，便由互补原则使整体的节奏运动保持了正常的强弱规律。

如果四声部中，有三个旋律的节奏形态基本相同，有一个旋律具有特性节奏。这种情况也需要运用互补原则，轮流在局部形成平行节奏，使有特性节奏的旋律在气质上与它们形成鲜明对比。见下例：

例278

拉赫玛尼诺夫《前奏曲》No.3

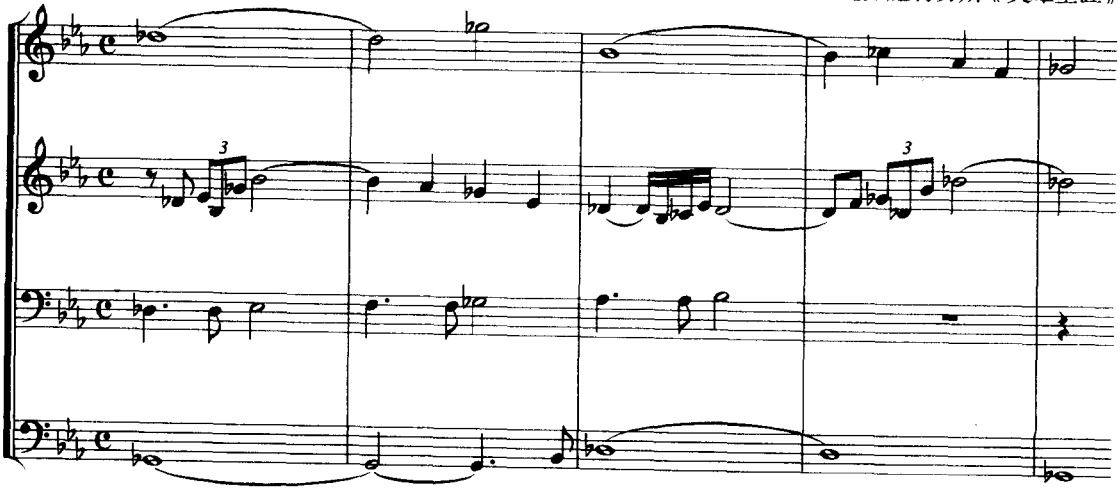


上例第三声部是一个具有鲜明节奏特性的器乐化旋律。其余三个旋律的节奏形态大致相同，它们之间有平行节奏，有静动互补，处理得非常细致。所以，整体的层次感清晰，对比效果鲜明。

四声部对比复调中，可能有两个具有节奏特性的旋律。另外两个旋律只是起陪衬作用的，其节奏形态基本上相同。见下例：

例279

R. 施特劳斯《英雄生涯》



上例中，上方两声部是具有主题意义的旋律，节奏特性鲜明。高声部旋律悠缓抒情，节奏律动宽广。第二声部旋律中三连音与十六分音符的节奏型，赋予主题以冲击性力度。

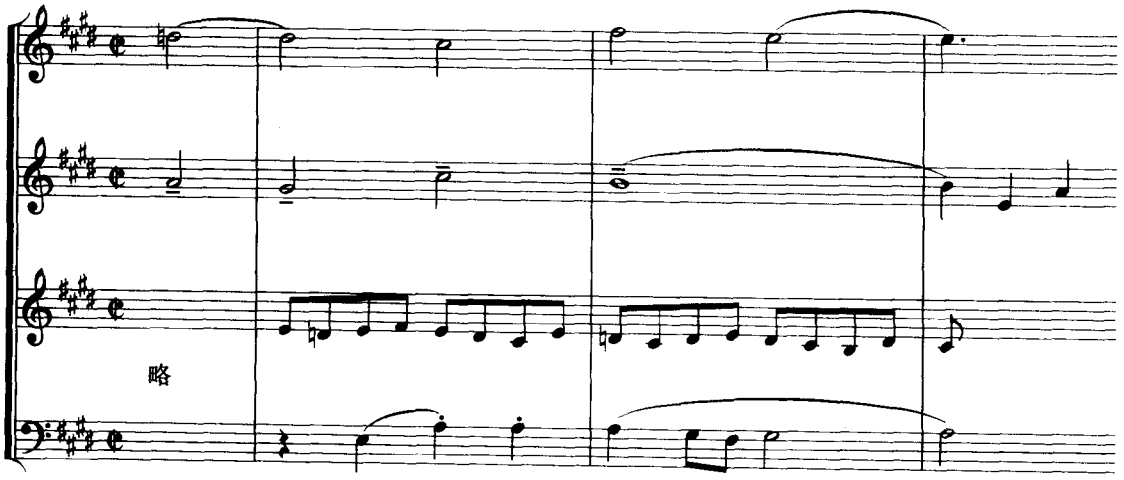
下方两旋律是起陪衬作用与建立调性结构的。但各声部之间的对比关系都处理得十分细致。此外，施特劳斯这段音乐完全是用自然调式音阶写成。最后由Ⅴ—Ⅰ构成的终止式，明确地确定了♭G调性基础。

其中的低声部旋律是与高声部形成平行节奏关系的，既起到陪衬作用，也起到建立调性基础的作用。

四声部对比复调中，有三个具有主题意义的旋律，在节奏上各具特性。与纯粹起陪衬作用的一个旋律声部相结合，是三重赋格常用的形式。见下例：

例 280

巴　赫《平均律钢琴曲集》No. I4



上例是摘自这首五声部三重赋格的展开部。这里是三个主题与一个对题的结合。第二声部是第一主题，第三声部是第二主题，低声部是第三主题。三个主题的节奏特性十分鲜明，高声部的对题是陪衬性的，是烘托第一主题的。但，这个对题依然是对比复调结构中起重要作用的声部。

四声部对比复调的声部进入形式，与对比的形成也有密切的关联。四个旋律先后进入，或成对先后进入，对促成各旋律的独立性和清晰性，能起到重要作用。

关于四声部对比复调的结合原则，其中的和声音程、不协和音技巧、声部进行等方面，前面已进行过分析。为避免重复，所以在本课题中主要论述的是节奏方面的处理原则，其他各项不再赘述。

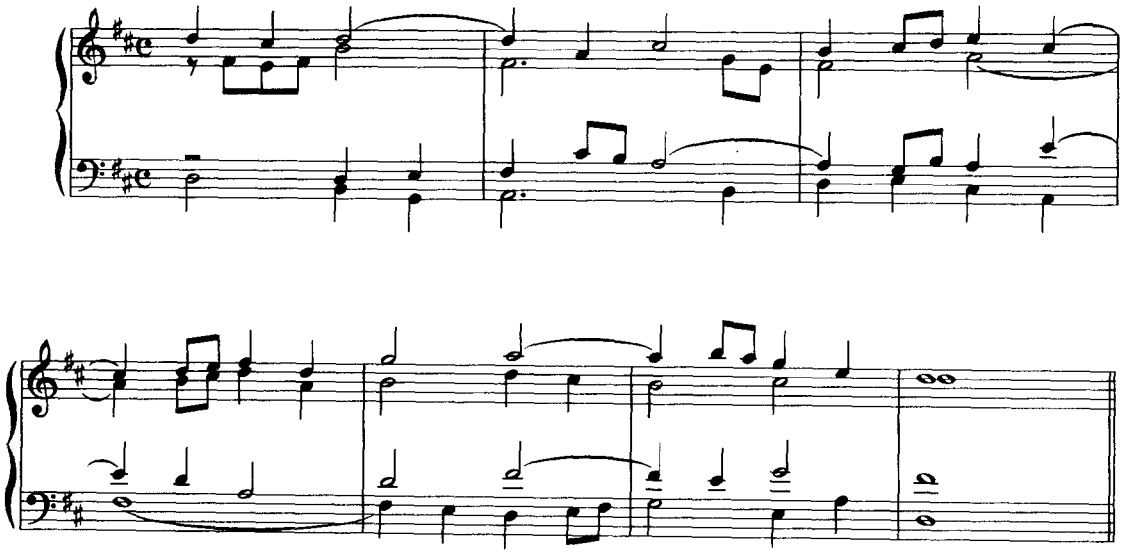
三、严格写作的四声部对比复调

严格写作的练习，在和弦的运用上要遵循前面已阐述过的基本对位原则，在终止式中可以运用合理的七和弦及其转位，或九和弦到主和弦进行时出现的不协和音直接相撞的用法。但结构内部仍须避免。

不协和音的运用，要尽量做到不间断交替出现的连锁效果。但处理上必须细致，要做到在每一对声部中都能得到合乎逻辑的解释。

写作方法与三声部对比复调相同。可采用两种方法：一种是先写好一个主要旋律，然后为之配写三个对比旋律。另一种是四个旋律同时写。下面例题可作为写作练习的参考：

例 281



练　习

1.用图式构成三重经过音、三重辅助音、三重延留音(含装饰解决及不同时解决的延留音)。

2.用图式构成各种不协和音的结合应用形式。

3.运用严格对位原则写作四声部对比复调段落：

①根据指定旋律配写三个对比旋律的练习若干首。

②自行写作四声部对比复调段落若干首。

第十五章　四声部复对位对比复调

第一节　综　述

四声部是六对二声部结合的统一体，所以，四声部中就有了多重复对位结合的可能性。其中可能包含有八度二重对位、十二度二重对位，以及不参加转位的自由声部等多种形式的组合。基于这个原理，在对实际作品中运用的四声部复对位技术进行分析时，必须是以六对二声部的思维方式对待，才可能作出正确的结论。

由此也可联想到，四声部复对位在写作上存在的困难也是非常大的。所以，本章只讲述四声部复对位对比复调中的八度四重对位、四声部倒影对位，以及附加平行三度的四声部复对位。

第二节　八度四重对位

一、特　性

四声部旋律中的六对二声部，均按八度（十五度、二十二度）二重对位原则进行转位，其结果是，任何一个旋律都可按照正确的结合原则，处在任何一个声部位置上。这样，每个旋律都具有了四重意义。所以，称为八度四重对位。

四重对位与其他可动对位一样，是发展音乐结构，丰富音乐形象的重要技术手法。在复调音乐中，应用极为广泛。

四重对位中的任何一个旋律，在每一个声部位置上都有六次机会。所以，四个旋律移动的总和有二十四种。其中初次陈述的为原位结合，其他二十三种即是转位结合。下面用图式表明：

原位结合			转　位　结　合																							
声部位置	Ⅰ	A	A	A	A	A	A	B	B	B	B	B	B	C	C	C	C	C	C	D	D	D	D	D	D
	Ⅱ	B	B	C	C	D	D	A	A	C	C	D	D	A	A	B	B	D	D	A	A	B	B	C	C
	Ⅲ	C	D	D	B	C	B	C	D	A	D	C	A	D	B	A	D	B	A	B	C	A	C	A	B
	Ⅳ	D	C	B	D	B	C	D	C	D	A	A	C	B	D	D	A	A	B	C	B	C	A	B	A

二、写作原则

严格写作的八度四重对位的技术原则，与八度三重对位相同，其中任何一对声部都要符合二重对位的规则，即五度音程在任何一对声部中都不能独立使用，如作为不协和音而使用，需按照八度三重对位中阐述的方法加以处理。此外，任何一对声部不能出现平行五、八度与同向五、八度的声部进行。其他规则勿须赘述。

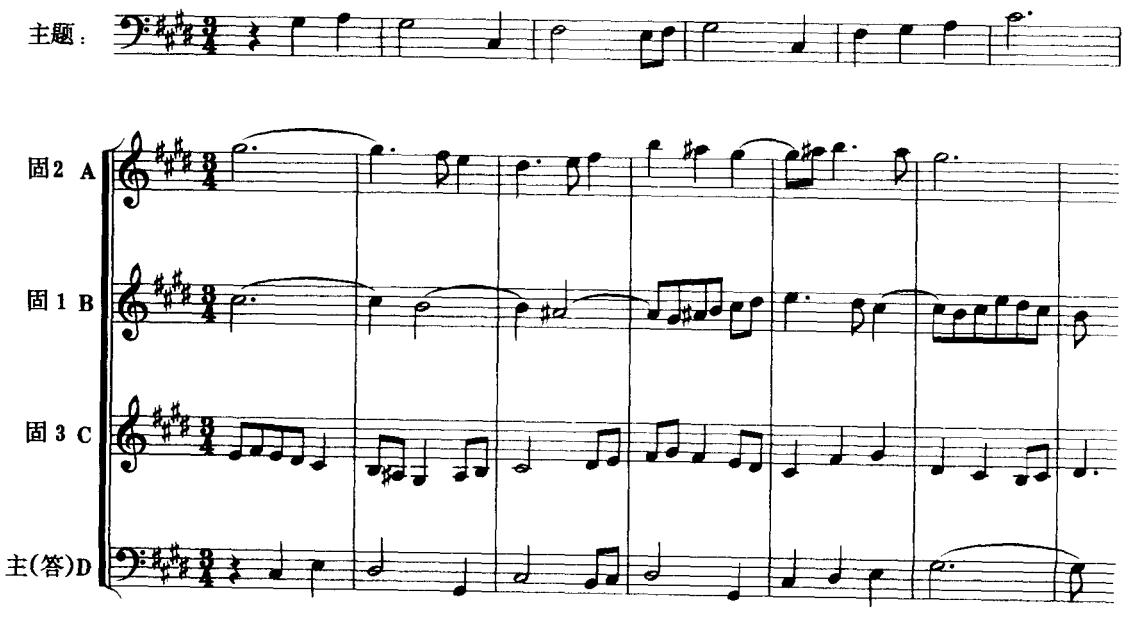
三、实际应用

八度四重对位主要在赋格曲，或以赋格原则创作的复调段落中应用。由赋格主题与三个固定对题构成八度四重对位的原位与转位，是赋格的基本结构形式。当然，不带三个固定对题的赋格，也就不存在这种发展方式。即使是带三个固定对题的赋格，也不可能将二十四种结合形式都用上。

下面以肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》曲集中的第十首赋格为例。这首 ♯c 小调四声部赋格中，运用了三个固定对题。其中以呈示部第四次主题(答题)在属调进入与三个固定对题初次结合作为基本形式，全曲前后共出现包括原位与转位在内的十一次结合形式。由此可见，这首赋格就是建立在八度四重对位的原位与转位结合基础之上，再结合以调性变换，间插段与紧接段等结构成分，构成了统一的完整乐曲。下面是这首赋格单独陈述的主题，及其和三个固定对题在呈示部的初次结合形式：

例 282

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.10



上例高声部是第二固定对题，第二声部是第一固定对题，第三声部是第三固定对题。低声部是主题（以后分析统称主题）。这就是八度四重对位的原位结合。例中按自上而下的声部顺序，用ABCD四个字母符号代替。下面将各种转位及移位，按出现的先后顺序进行分析，上例为第一次结合的原位形式，下面便是转位与移位形式。

第二次结合：B　[33] ———— 省略了C。
A
D
[C]

第三次结合：A　[38] ———— 原位的移位。
B
[C]
D

第四次结合：C　[48] ————
B
D
A

第五次结合：D　[53] ————
A
B
C

第六次结合：D　[70] ———— 省略了C。
B
A
[C]

第七次结合：[C]　[88] ———— 省略了C。
A
B
D

第八次结合：D　[93] ————
C
A
B

第九次结合：D　[107] ———— 省略了C。
A
B
[C]

第十次结合：B $\boxed{112}$ ————
D
C
A

第十一次结合：B $\boxed{147}$ ———— 省略了C。
A
$\boxed{C}$
D

从上面的罗列中可以看出，其中第三次结合是原位的省略移位，第九次结合是第五次的省略移位。

在这首赋格中，除原位结合外，共用了八次转位结合与两次移位形式。在这些结合形式中，主题与三个固定对题在四个声部都轮流出现过，最少一次，多则五次。由此可见，这是真正的八度四重对位。这种技术在发展赋格的结构方面，起到了极为重要的作用。

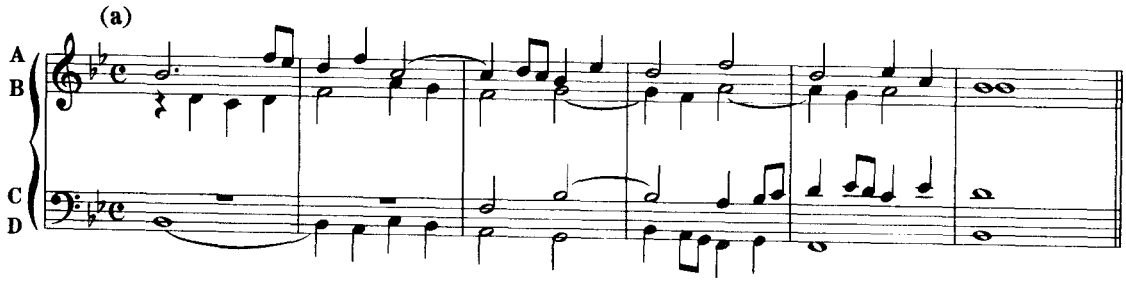
当然，在实际应用中，只选择少量转位形式的情况，更为普遍一些。

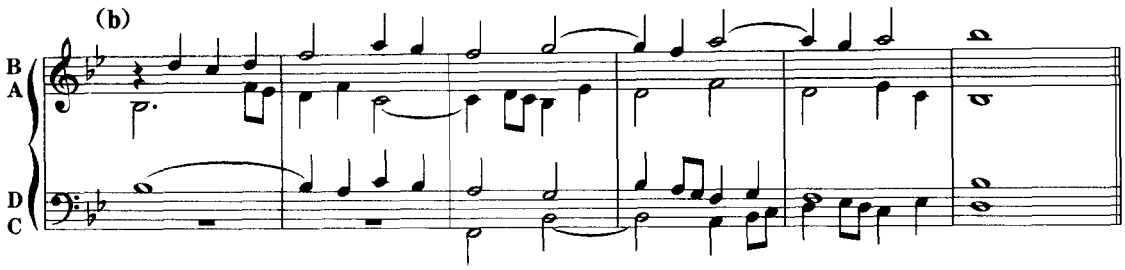
此外，在四声部复对位的应用中，还可进行一些灵活的处理方法。比如：以对比四声部复调作为基本结构，低声部保持原位不动，上三个声部进行转位，亦可获得五种转位形式。如果，实际应用中，只在这五种形式中选择，那么，写作方法便简单得多。可以说，只用单对位的法则即可，因为低声部不动。所以，任何纵向音程的变化都不会影响和弦结构的本质。当然，这只是八度四重对位中的一部分变化形式，实际上，只是八度三重对位加自由声部的结合。然而，其实用价值却是不可忽视的。

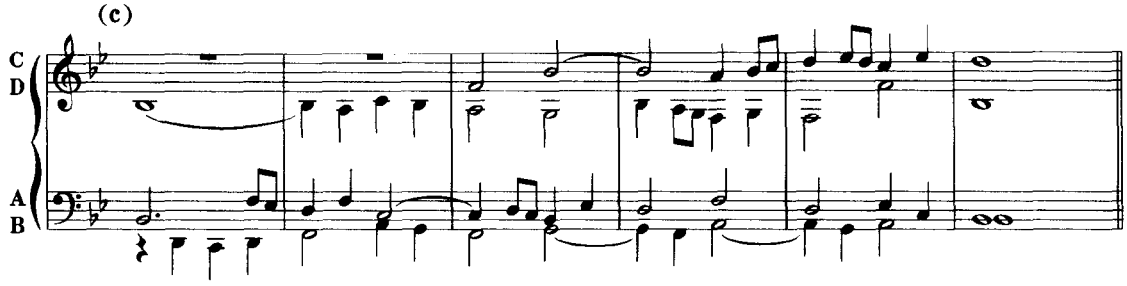
四、严格写作的八度四重对位

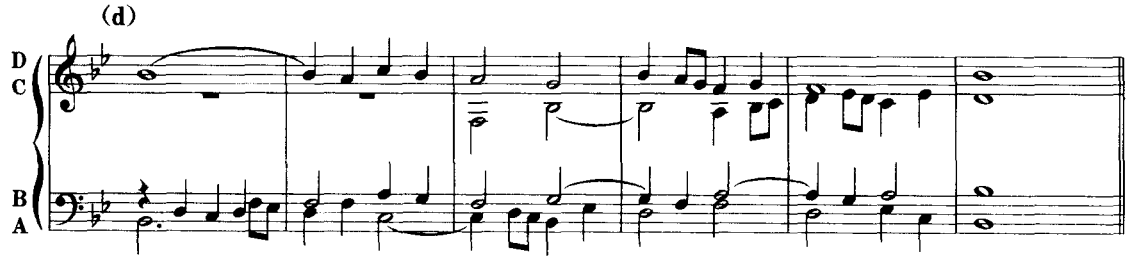
严格写作的八度四重对位，必须使其中的每对都符合严格写作的八度二重对位规则。下例可作为写作练习的参考：

例 283









上例只罗列出原位及三种转位，即下面顺序：

A	B	C	D
B	A	D	C
C	D	A	B
D	C	B	A

上面四种结合形式中，每个旋律在每个声部都轮流出现一次，足以体现出真正的八度四重对位的特性。其余的二十种转位形式，都能得到同样正确的结果。此外，在实际应用时，转位后旋律的音域可以进行八度移位，以进行调节。而上例中则未加调节。

第三节 四声部倒影对位

一、特 性

四声部倒影对位的特性与三声部倒影对位相同，可参看第十章有关内容，不再重复。

二、写作原则

在声部位置的变化关系上，与三声部倒影对位的基本原理也是一样的，即原形中的高声部，在倒影后必须转到低声部，这样，才可以保持和弦的本质不变。

四声部倒影对位中的原形写作，其上方一对声部中的四度音程，以及第三声部与第一声部构成的四度音程均不能作为独立音程而应用了。因为倒影后会使和弦结构发生变化。而中间一对声部中的四度音程，则可以使用，因倒影后其声部位置依然还在中间，不影响和弦的本质。

关于延留音的应用所受到的限制，也与三声部倒影对位的情况相同，不再赘述。

下面用图式表明，四声部倒影对位在声部变化上的可能性。

原形结合：	倒影变形结合：	
A	B C D D	
B	D D B C	
C	C B C B	等
D	A A A A	

从上图可以看出，只要将原形中的上声部，在倒影后转到下声部所构成的各种声部关系，都不会影响和弦的本质，都是可用的形式。

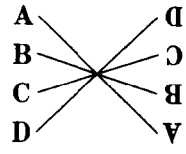
三、实际应用

四声部倒影对位与三声部倒影对位的应用情况相同，也是以原形结合为依据而存在的，是发展音乐的技术手法。巴赫《赋格的艺术》中的第十二首，就是原形与倒影同时创作，再将其分离开而成为两首独立的赋格曲的。见下例：

例 284

巴　赫《赋格的艺术》No. 12

上例中摘引的这五个小节，是赋格呈示部中第四次进入形成的四声部对比复调，上面的总谱是原形，下面的总谱便是倒影，总之，它们是互为因果而存在的。其声部关系可用下图表明：

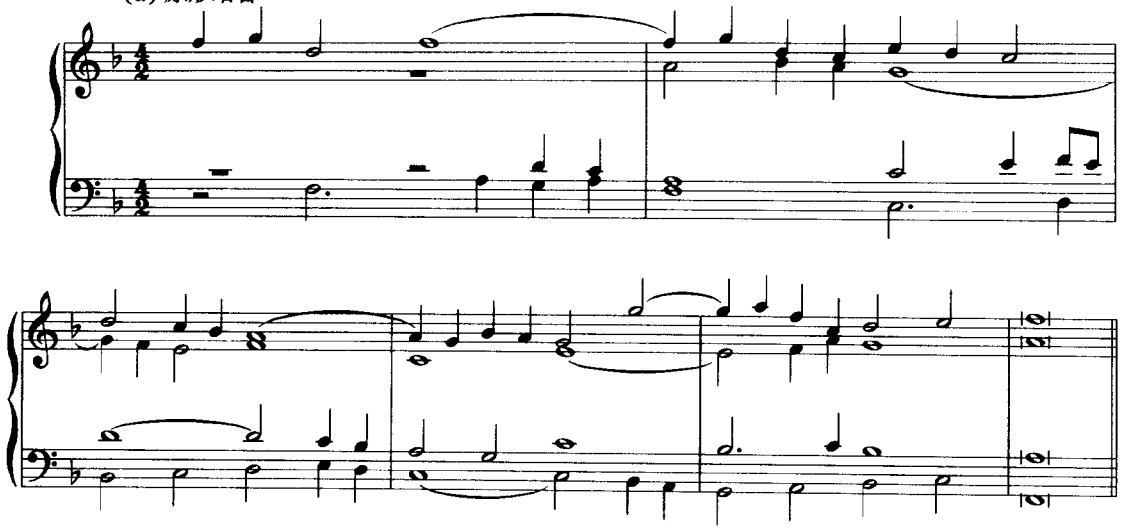


四、严格写作的四声部倒影对位

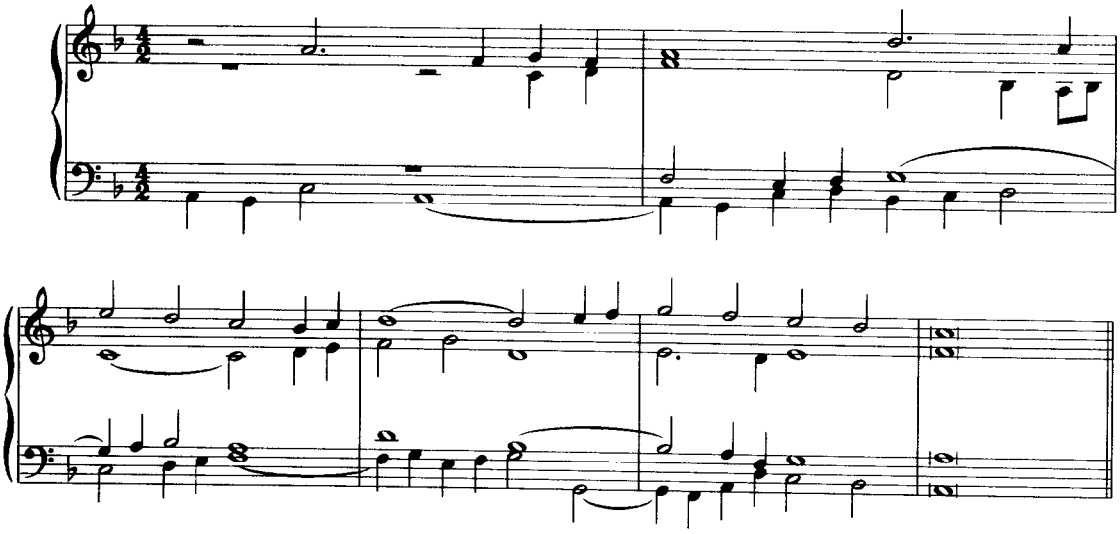
严格写作的四声部倒影对位，应按照上述原则进行，运用延留音还须避免由装饰解决而引起的倒影后出现 7—8 的进行。下例可作为严格写作的四声部倒影对位练习的参考：

例 285

(a) 原形结合



(b) 倒影变形结合



第四节　附加平行三度的四声部复对位

一、特　性

附加平行三度的四声部复对位，与三声部情况相同，是一种融十度二重对位与十二度二重对位于一体的四声部复对位形式。这种形式是以两个对比旋律构成的对比二声部，作为基本结

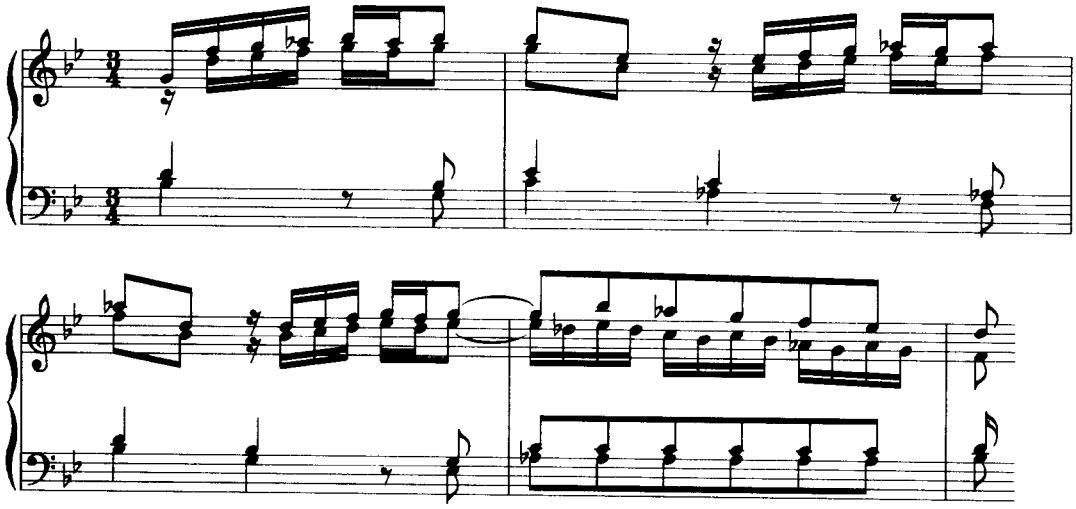
构，之后各自附加一个平行三度的声部。

二、实际应用

附加平行三度的四声部复调，也是作为发展音乐的手法而应用的。在巴赫的四声部赋格中可以见到运用这种手法对赋格主题进行发展。

例 286

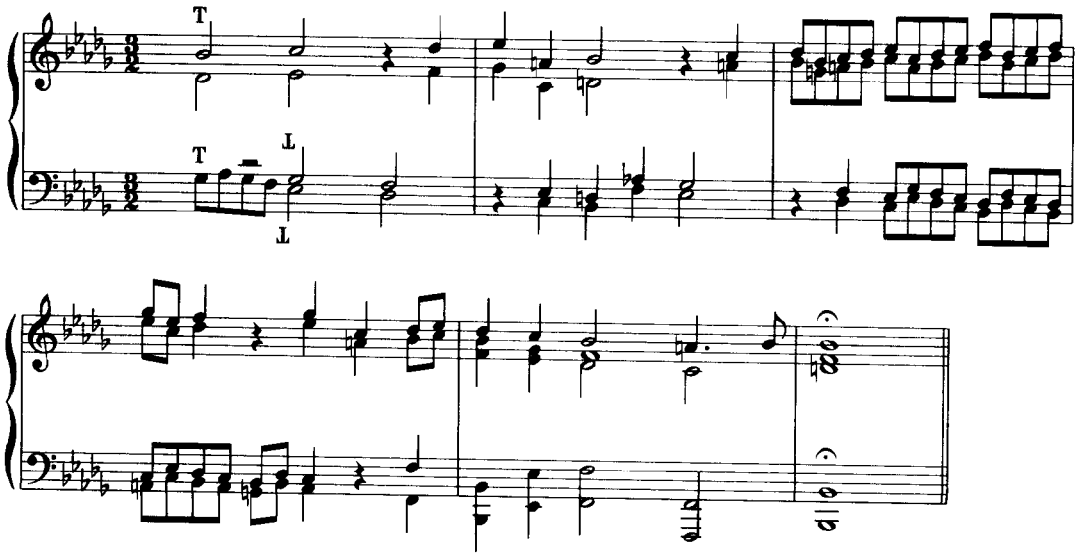
巴　赫《平均律钢琴曲集》II16 赋格



上例中的下方谱是赋格主题，上方谱是固定对题，各自均附加了平行三度而构成四声部结构。再如下例：

例 287

巴　赫《平均律钢琴曲集》II 22 赋格



上例是这首赋格的结尾部，是以主题的原形（上方谱）与主题的倒影（下方谱）构成的倒影卡农紧接段。上方的平行六度是平行三度的转位。

三、写作方法

1.写作对比二声部复调，须遵循十二度与十度二重对位规则。

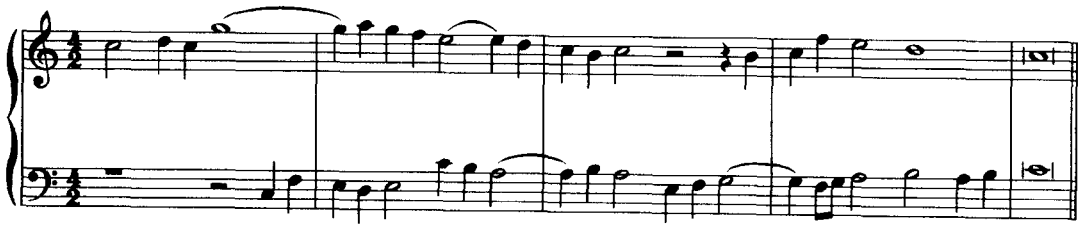
2.对比二声部设置为两个外声部，在各自内声部附加平行三度。即上声部旋律的平行三度加在其下方。下声部旋律的平行三度加在其上方。

见下例所表明的写作程序：

对比二声部基本结构

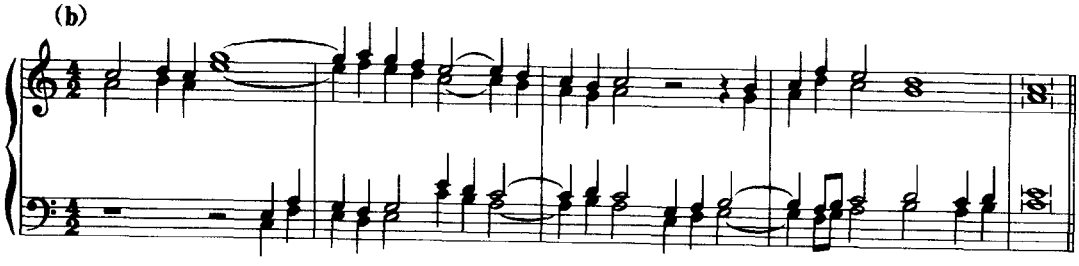
例 288

(a)



附加平行三度的四声部复调结构

(b)



练　习

运用严格对位规则，写作下列四声部复对位练习：

1.八度四重对位若干首。

2.四声部倒影对位若干首。

3.附加平行三度的四声部复对位若干首。

第十六章　四声部模仿复调

第一节　综　述

四声部模仿与三声部模仿的构成原理相同，都是建立在“分对”的思维基础之上。三声部是三对二声部的统一体，四声部即是六对二声部的统一体。这就表明，在四声部模仿中，其组合形式已发展得更加丰富多样。尤其是模仿与对比相结合的二重模仿与二重卡农，已成为极富艺术表现特性的复调结构，应用十分广泛。下面对四声部模仿在构成上的几个问题简单加以阐述。

一、四声部模仿的构成

四声部模仿的构成成分与三声部相同，只增加了一个第三模仿声部，也即第三应句。

二、声部进入形式

三声部模仿有六种进入形式，四声部模仿则增加至二十四种。即以四个声部中的任何一个声部作为开始声部，都可以形成六种进入形式，因此，四个声部的总和就是二十四种。

二十四种进入形式的效果是不相同的，直线进入效果清晰。那些不受阻碍的进入形式，也即每一次进入都处在相对的外声部位置上的进入形式，效果也很好。下面将二十四种进入形式用图式加以表明：

以女高音声部开始	以女中音声部开始	以男高音声部开始	以男低音声部开始
① A	⑦ A_3	⑬ A_3	⑲ A_3
A_1	A	A_2	A_2
A_2	A_1	A	A_1
A_3	A_2	A_1	A
② A	⑧ A_1	⑭ A_2	⑳ A_3
A_2	A	A_3	A_1
A_1	A_2	A	A_2
A_3	A_3	A_1	A
③ A	⑨ A_1	⑮ A_2	㉑ A_2
A_3	A	A_1	A_3
A_2	A_3	A	A_1
A_1	A_2	A_3	A

以女高音声部开始	以女中音声部开始	以男高音声部开始	以男低音声部开始
④ A	⑩ A_2	⑯ A_3	㉒ A_2
A_1	A	A_1	A_1
A_3	A_1	A	A_3
A_2	A_3	A_2	A
⑤ A	⑪ A_2	⑰ A_1	㉓ A_1
A_3	A	A_3	A_2
A_1	A_3	A	A_3
A_2	A_1	A_2	A
⑥ A	⑫ A_3	⑱ A_1	㉔ A_1
A_2	A	A_2	A_3
A_3	A_2	A	A_2
A_1	A_1	A_3	A

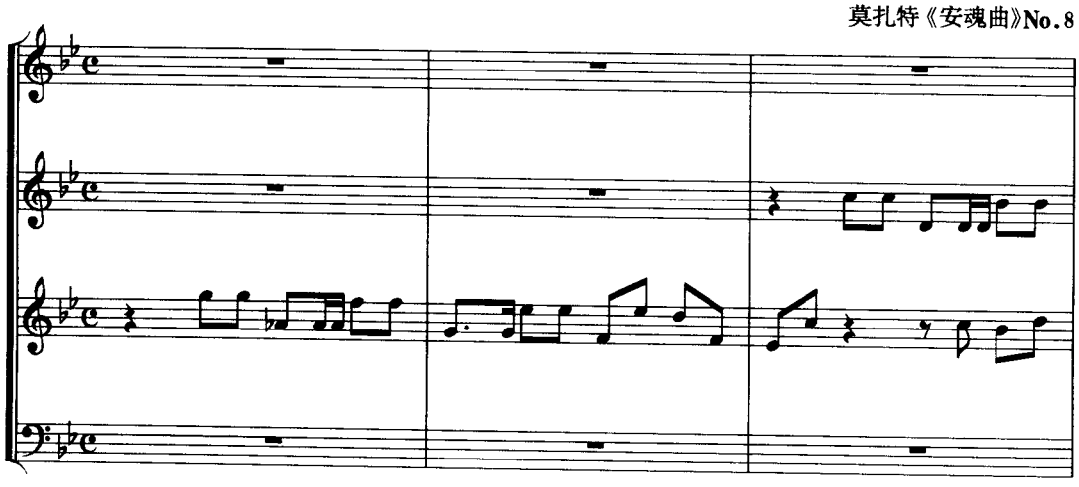
第二节　四声部局部模仿

四声部局部模仿，因其具有写作方法简明及多元化艺术表现的特性，所以，应用范围十分广泛。

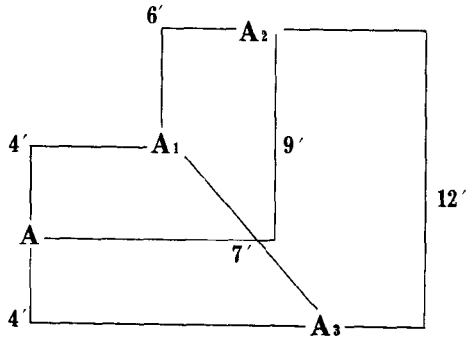
四声部局部模仿的音程距离，可以根据音乐的情绪、调式音级色彩以及乐器或人声的音域等条件进行选择。无论选择结果如何，对于写作都不会增加任何困难。见下面实例：

例 289

莫扎特《安魂曲》No.8



上例莫扎特的这段模仿，在音程距离的选择上，充分发挥了多种调式音级色彩的艺术表现特性。开始于男高音声部，第一模仿声部在上方四度的女中音声部；第二模仿声部在第一模仿声部的上方六度的女高音声部；第三模仿声部是在第二模仿声部的下方十二度的男低音声部。于是构成了多种音程混合的四声部模仿结构。下面再用图式显示：



从上图可以看出：莫扎特这段四声部模仿结构中的六对二声部，共包含了五种不同的音程距离。

音程距离的多样化是与调性的转换密切相关的。此例开始是在C小调；第一模仿声部在F大调；第二模仿声部转入d小调；第三模仿声部是经过♭B大调转入g小调。这个调性变换关系就是音乐发展的逻辑基础。

局部模仿在构成上的丰富多样性，并没有给写作带来困难。可以说，四声部局部模仿是一种写作方法简明，而又具有丰富艺术表现力的技术手法。它可以不受限定模式的制约，在音程距离、时间距离，以及声部进入形式等方面，加以灵活选择。

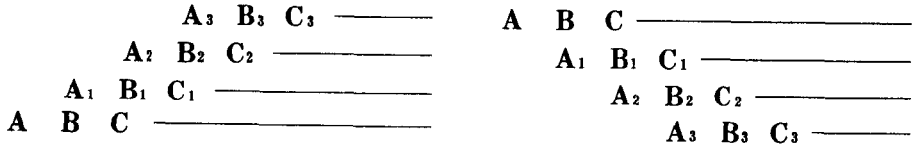
第三节　四声部卡农

四声部卡农是六对二声部卡农结合的统一体。四声部卡农的进入形式，从理论上说，与局部模仿是一样的。但因为卡农写作在技术上的制约，已使很多形式失去实用的意义。即使自由复调风格的卡农写作，也是选择其中技术方面限制较少的形式。所以，在研究四声部卡农写作时，舍弃烦琐，只选择几种简易的形式加以论述：

一、模仿条件相同的四声部卡农

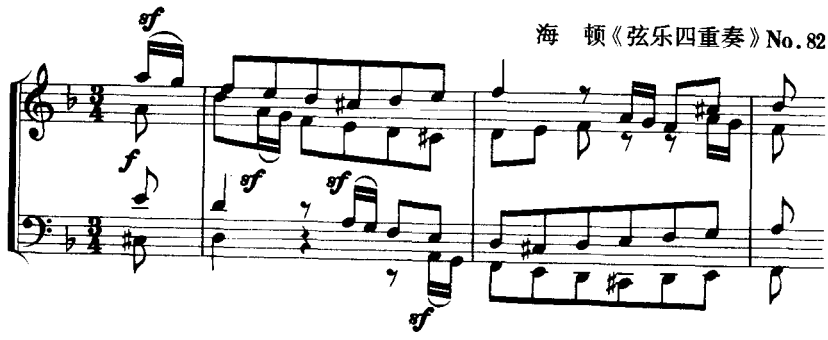
模仿条件相同这一概念，在三声部卡农中已经论述，四声部卡农只是在同条件的三声部卡农基础上，再叠加一个声部而已。

由此可见，在四声部卡农的二十四种进入形式中，只有自下而上和自上而下两种直线进入，才可能形成音程距离、时间距离和进行方向这三个模仿要素，在相邻声部构成相同条件。见下图所示：



上图表明了直线进入的框架基础。而A与A_1，A_1与A_2，A_2与A_3这三对相邻声部，在音程距离、时间距离必须相等，才能形成真正的相同条件的四声部卡农。见下面实例：

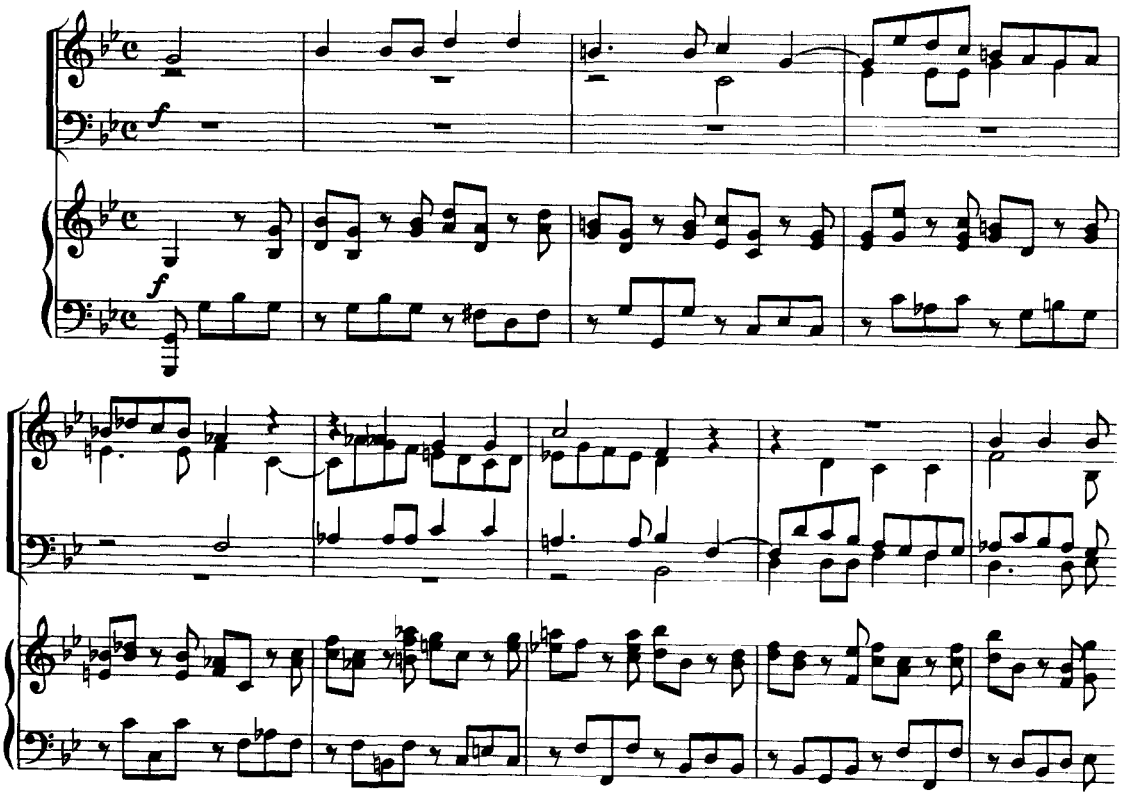
例290



上例是自上而下直线进入的八度卡农。四个声部纵向结合形成的和弦，以及 d 小调调性结构都非常清晰、严谨。

例 291

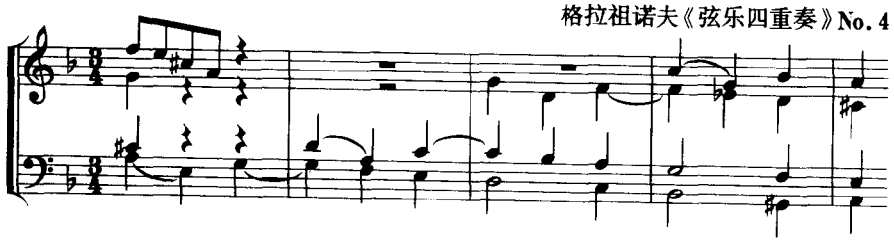
莫扎特《安魂曲》No.8



莫扎特《安魂曲》中的这段合唱，是运用自上而下同条件的五度卡农构成。

例 292

格拉祖诺夫《弦乐四重奏》No.4



上例是自下而上的同条件四度卡农。

二、模仿条件不相同的卡农的选择

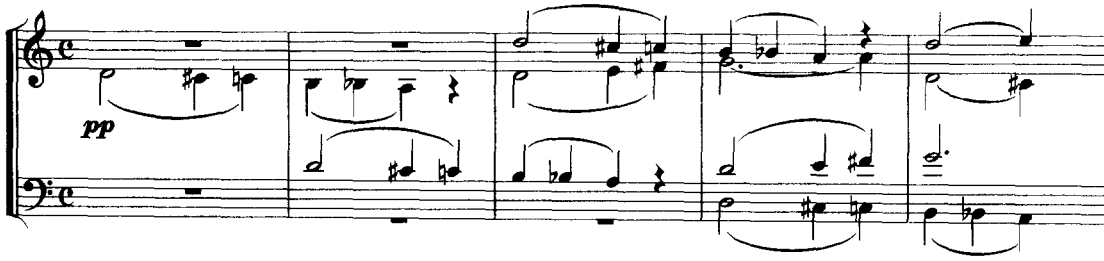
如果将模仿条件相同的四声部卡农，限定为上述原则构成的，并以单对位创作的两种直线进入形式。那么，其他形式均被认为是条件不相同的卡农，也即含有可动对位原则的四声部卡农。但是，在非直线进入的卡农中，可以运用逻辑规律去选择仅含有二重对位及三重对位原则构

成的卡农。这些卡农形式仍很多样，而写作方法却依然简明。

关于不同条件卡农的选择这一理论原则，在三声部模仿复调有关章节中已进行过论述。而在四声部卡农中，其基本原理与三声部是相同的，所以，不再赘述。见下面实例：

例 293

舒柏特《弦乐四重奏》No. 4

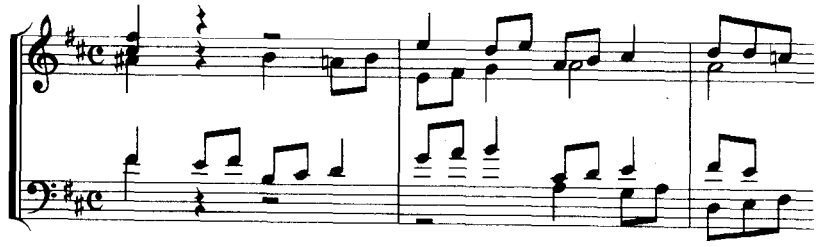


上例虽表面不是直线进入，但却是直线进入的变体。逻辑规律是其中只含有八度二重对位，这种转位又是发生在上方声部之间。所以，不影响纵向和弦的性质。

这里的八度二重对位是指：第三小节中的第二模仿声部如果移低八度（给中提琴声部），那么，这里就是自上而下的同条件四声部 卡农。因此，写作方法是很简明的。

例 294

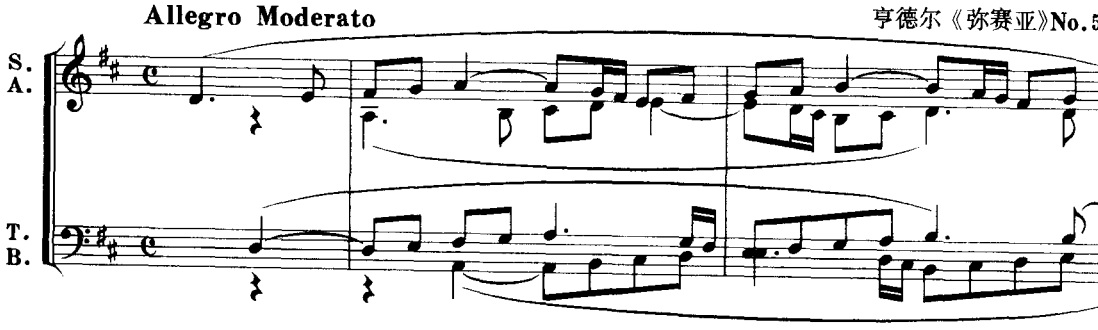
格拉祖诺夫《弦乐四重奏》No. 3

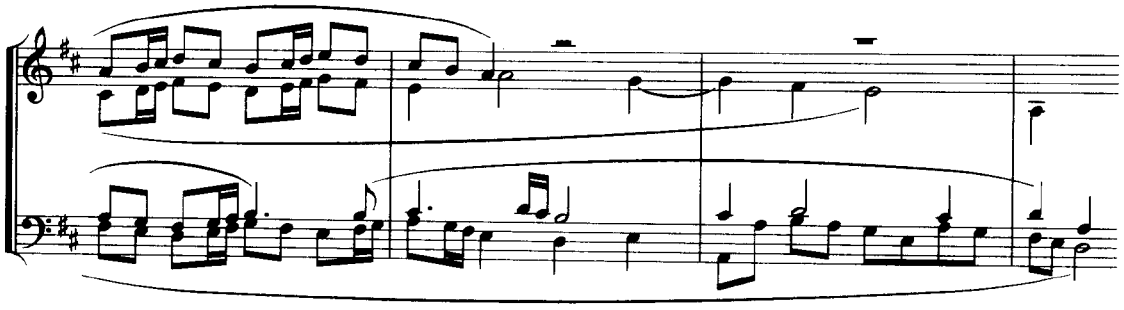


上例中四声部卡农的音程距离以及声部进入形式，表面看来也是很复杂的，其中含有两对四度卡农、一对十二度卡农、一对七度卡农、一对六度卡农及一对九度卡农。六对卡农中组合了这样多的音程距离。然而，其构成原理却并不复杂，实际上只是自上而下的同条件五度卡农的变体。试将开始声部移高八度，再将第二小节的 A_2 移低八度，即可一目了然。而这里的八度二重对位转位，同样没有影响纵向结构的本质，因转位发生在上方声部，低声部则保持原位。所以，表面上音程关系如此复杂，实际上写作方法仍然简易。

下面分析一首含有十二度二重对位转位的四声部卡农：

例 295





上例是八度、四度、五度混合音程四声部卡农。其构成规律与写作方法如下：

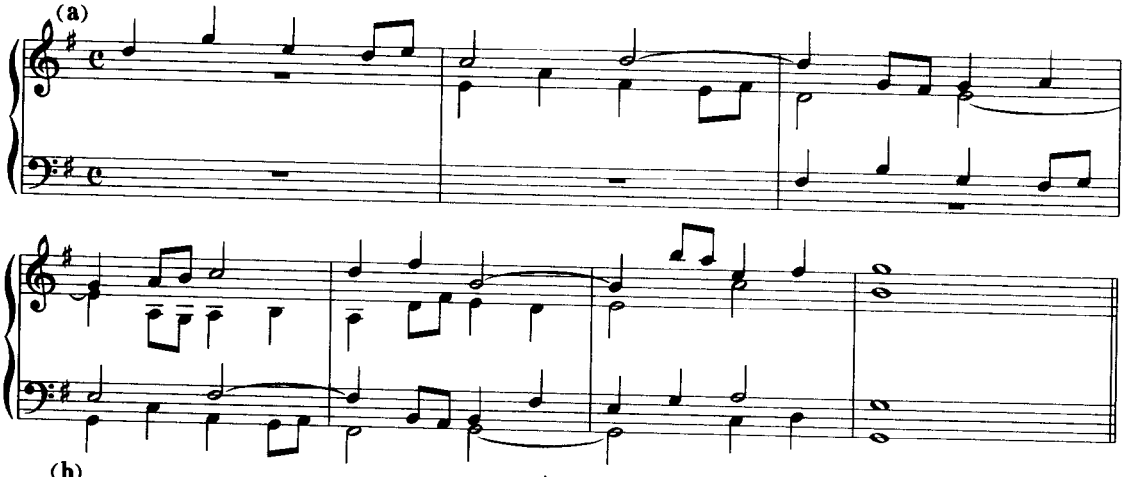
这是分别以主音级与属音级开始的双重八度卡农相结合的统一体。这种卡农结构中含有十二度二重对位原理。A 与 A_1 是一对八度卡农，A_1 与 A_2 是一对五度卡农。这后一对就是前一对以十二度二重对位关系转位的结果。所以，在写作 A 与 A_1 时须遵循十二度二重对位的规则。

从上面对含有二重对位原则构成的不同条件卡农的分析中，可以看出：其共同特点是表面复杂，而实际写作仍属简易。因此，研究模仿条件不相同的卡农的选择这一课题，其意义是很重要的。不仅获得了分析的能力，更重要的是学习到了灵活而具有实用价值的写作技法。

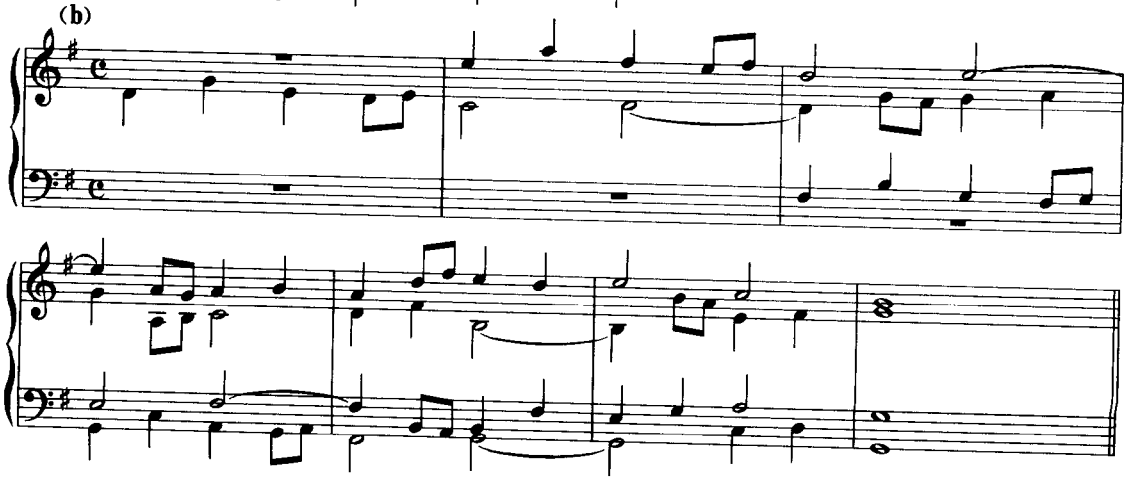
下面再用严格写作的例题进一步论证此种卡农的基本构成及变化形式：

例 296

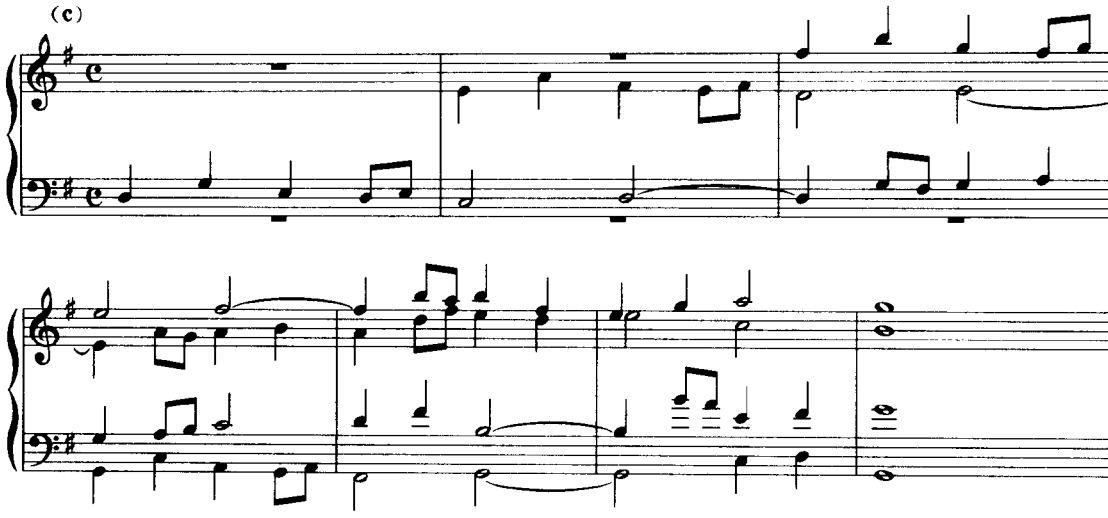
(a)



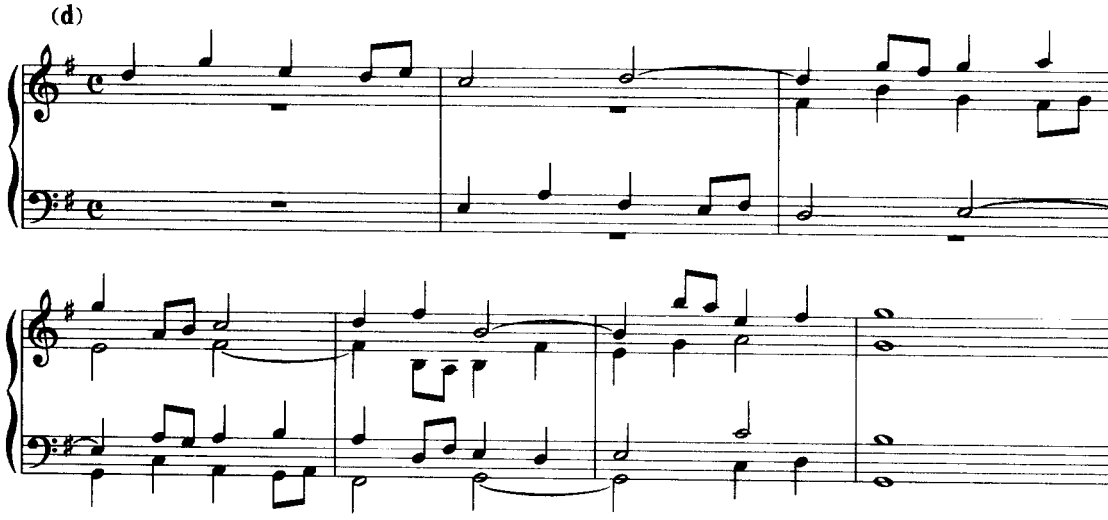
(b)



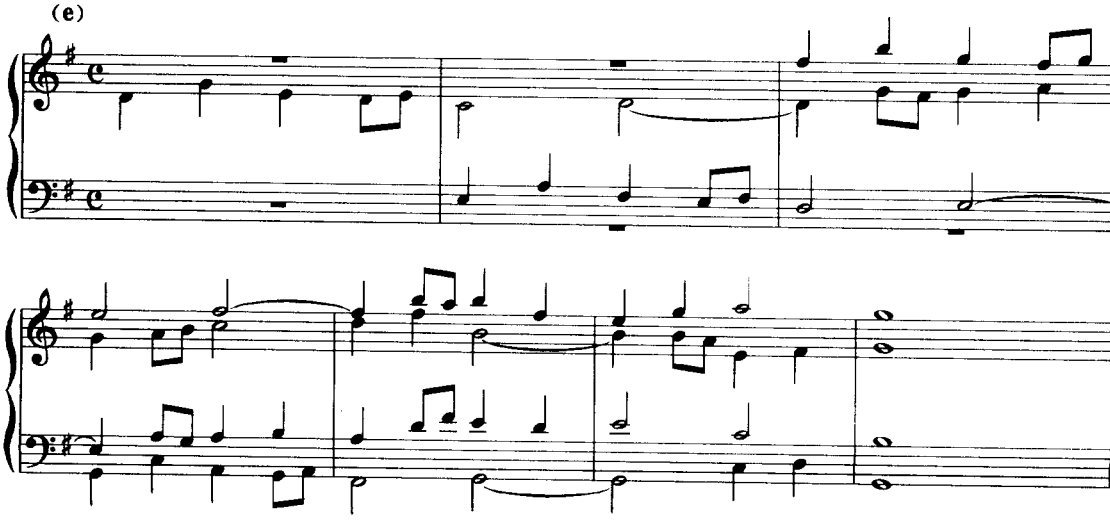
(c)

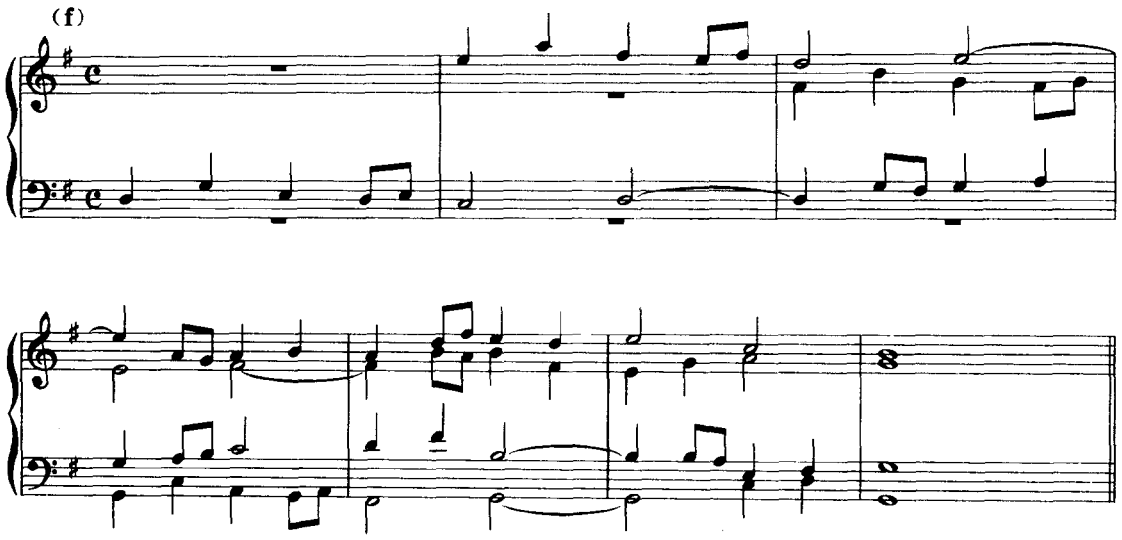


(d)



(e)





上例是以单对位写作的自上而下同条件七度卡农。将低声部保持原位不动，上三声部运用八度三重对位原则进行转位，结果产生了五种新的卡农形式。这其中包含了丰富多样的音程组合，以及不同顺序的声部进入形式。这些新因素的出现，足可以适应发展音乐的需要了。

三、八度四重对位转位卡农

严格写作的四声部卡农，再结合以八度四重对位原则，其写作难度已使其失去了实用的价值。所以，对这一课题就不再进行论述了。当然，不进行论述的原因主要是，上面刚论述过的，用单对位法就可选择六种卡农形式的写作原理，足以替代这种繁复而难度极大的八度四重对位转位的卡农形式了。

第四节　二重模仿与二重卡农

一、特　性

四声部及四声部以上的卡农结构中，产生了一种新的组合形式，这就是同时运用两个主题以对比关系结合，另外两个声部分别对其进行模仿，由此构成两套模仿的统一体。所以，称为二重模仿与二重卡农(复卡农)。

二重卡农与前面论述的各种单卡农，是相对应的概念。二重卡农是以主题的数目作为先决条件的，两个主题构成的卡农是二重卡农，但可能是四声部，也可能是六声部、八声部等。总之，多重卡农是以主题数目下定义的，切不可与声部数目相混同。比如：三个主题构成的是三重卡农，而三重卡农却不一定是六个声部，也可能是用更多的声部，弄清这个概念对于分析研究及写

作多重卡农是至关重要的。

二重卡农同时陈述的是两个主题，而又各自用模仿声部加深主题的印象，所以，具有丰富的艺术表现特性。应用范围极其广阔。

以同样原则构成的二重模仿（局部模仿）也是常见的用法，因其写作上没有新的特点，所以不单独进行论述了。

二、二重卡农的构成

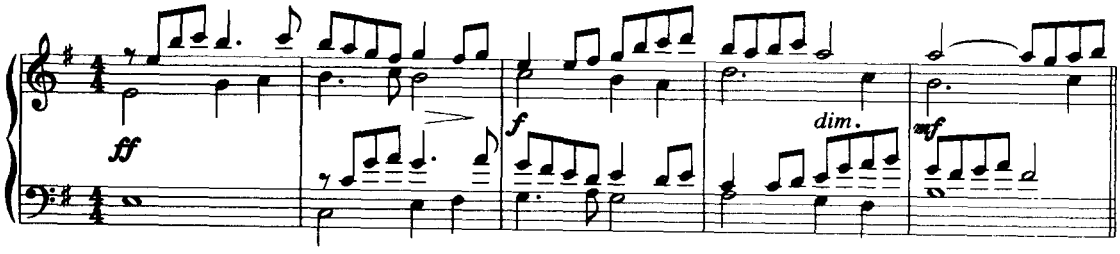
二重卡农的构成形式非常多样，从写作技术看，有的是以单对位构成，有的则含有可动对位原理。从模仿形态看，有严格的，也有变形的。从结构看，有有终的，也有无终的。下面分别加以论述：

1. 单对位构成的二重卡农

两对卡农各自的时间距离与音程距离相同时，属于单对位写作技术范畴。见下例：

例 297

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 4



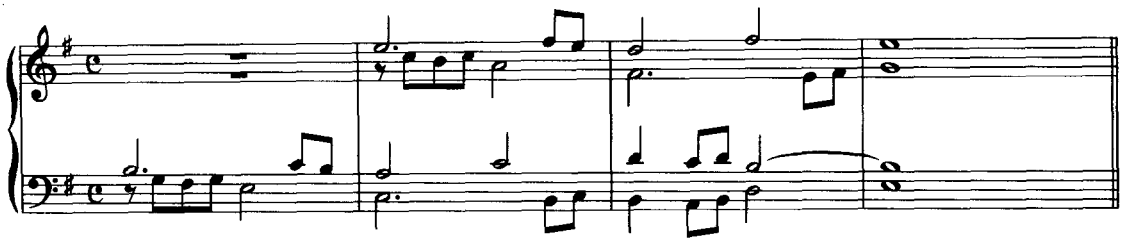
上例中的这段十度二重卡农，是这首四声部二重赋格中两主题结合再现的形式。上方谱表中以对比关系结合起来的是赋格的两个主题。下方谱表中的两个声部，分别在其下方十度的音程距离上加以连续模仿，构成了这段非常精致的十度二重卡农。下面是这段卡农的进入图式：

B D F H
A C E G
B_1 D_1 F_1 H_1
A_1 C_1 E_1 G_1

上面图式也表明了写作的程序。图式指明此种类型的二重卡农与二声部单卡农的写作方法相似。不同点只在于这里不是单声部的起句与应句，而是双重起句与双重应句。而且两者之间的时间距离与音程距离完全相等。

下例是严格写作的自下而上进入的二重卡农：

例 298



上例是十一度二重卡农，时间距离为一小节。写作程序如下图所示：

A_1 C_1 ——
B_1 D_1 ——
A C ——
B D ——

以上两例均为成对直线进入，都是属于单对位写作的二重卡农。写作程序明确、简易，除了四度音程不能独立使用，其他均按单对位规则即可。

下面的进入图式，也是属于单对位范畴的：

A C ——
A_1 C_1 ——
B D ——
B_1 D_1 ——

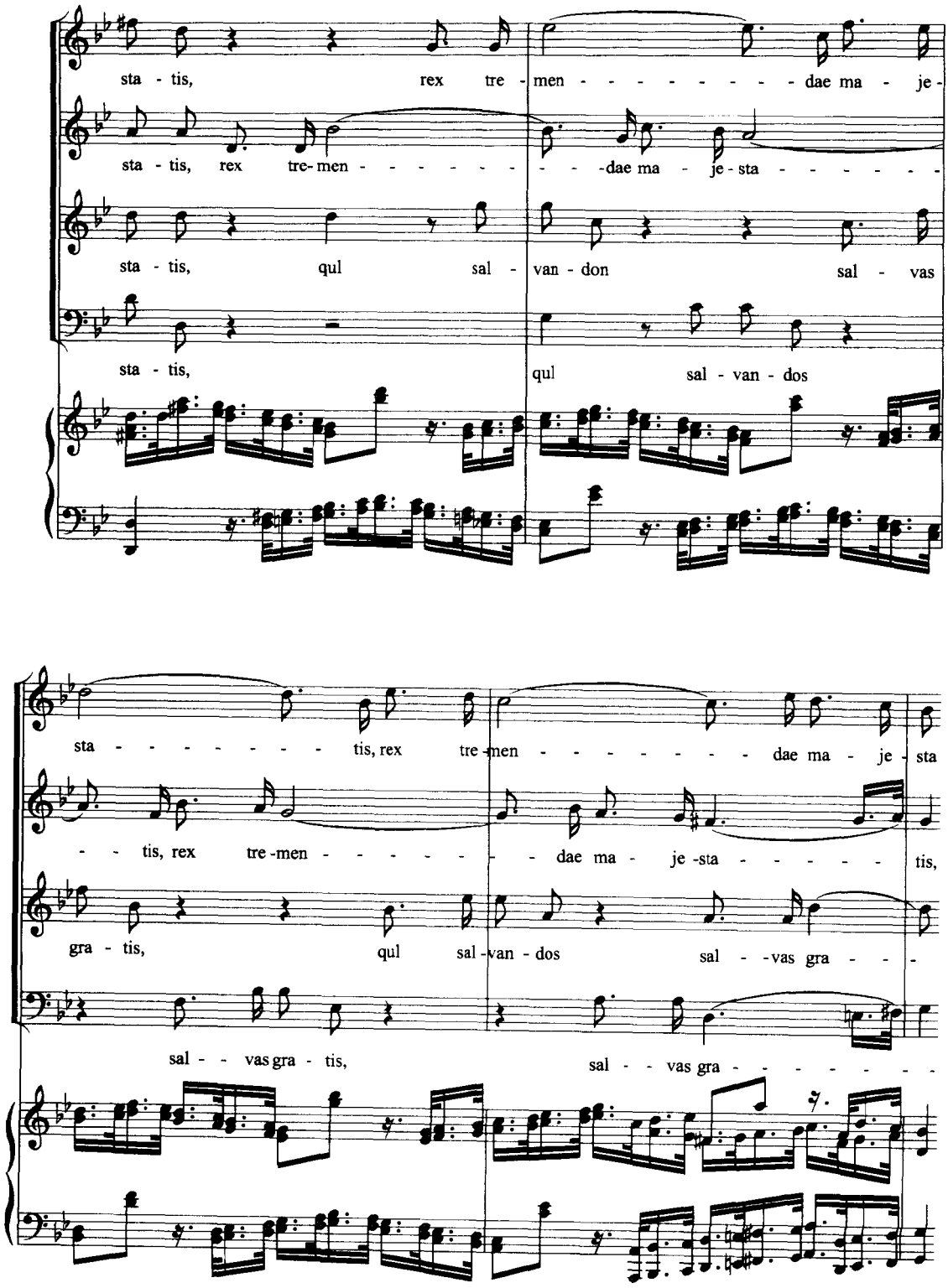
2. 含有八度二重对位原理的二重卡农

如同四声部单卡农的构成情况一样，二重卡农的构成形式也是与声部进入顺序，音程距离与时间距离等条件紧密相连的。上面论述的是以单对位写作的二重卡农，基本特征是，两对卡农的时间距离与音程距离相同。

下面分析含可动对位原理的二重卡农。这种二重卡农中的两对卡农的音程距离不相同，两者的关系是建立在八度二重对位原则基础上，也即以八度二重对位转位音程表中的原位与转位相对应的两个音程布局的。见下例：

例 299

莫扎特《安魂曲》No. 4



上例中的这段二重卡农(如与伴奏结合起来实为三重卡农)的进入图式是：

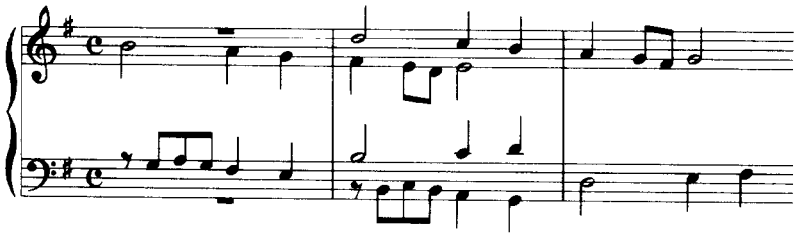
上四度 ┌ A_1 C_1 ——
　　└ A C ————

下五度 ┌ B D ————
　　└ B_1 D_1 ——

上图指示出两对卡农的音程距离是不一样的，上方一对是上四度卡农，下方一对是下五度卡农。这两对卡农结合的逻辑关系是八度二重对位原理。因为这里不仅音程距离不同，而声部进入的形式也不同。所以，下方一对五度卡农，逻辑上是上方四度卡农以八度二重对位转位的结果。因此，如果选择莫扎特一例的进入图式，两对卡农的音程总和必须是九度。同时，其声部进入顺序也必须是上下对应。比如：上例是上四下五，也可以反过来为上五下四。同理，还可以用上三下六，或上六下三，以及上二下七，或上七下二等。

上述各种音程组合的二重卡农，其音程关系就是基于八度二重对位的原理。但写作起来却依然简明。下面用上三下六的组合关系，写一个短句以作进一步论证。

例 300



上例进入图式是：

上三度 ┌ A_1 C_1
　　└ A C

下六度 ┌ B D
　　└ B_1 D_1

除上面研究的基本构成形式外，其他各种进入图式均可推理解决，不再赘述。

三、二重无终卡农

二重无终卡农的构成原理，与二声部无终卡农相同，也有两种类型，一种是起句与应句转移三次以上进行反复的二重无终卡农，如下图所示：

A_1 C_1 E_1 A_1 C_1 ————
B_1 D_1 F_1 B_1 D_1 ————
A C E A C ————
B D F B D ————

另一种是起句与应句转移两次即进行反复的二重无终卡农，如下图所示：

A C A C ————
B D B D ————
A_1 C_1 A_1 C_1 ————
B_1 D_1 B_1 D_1 ————

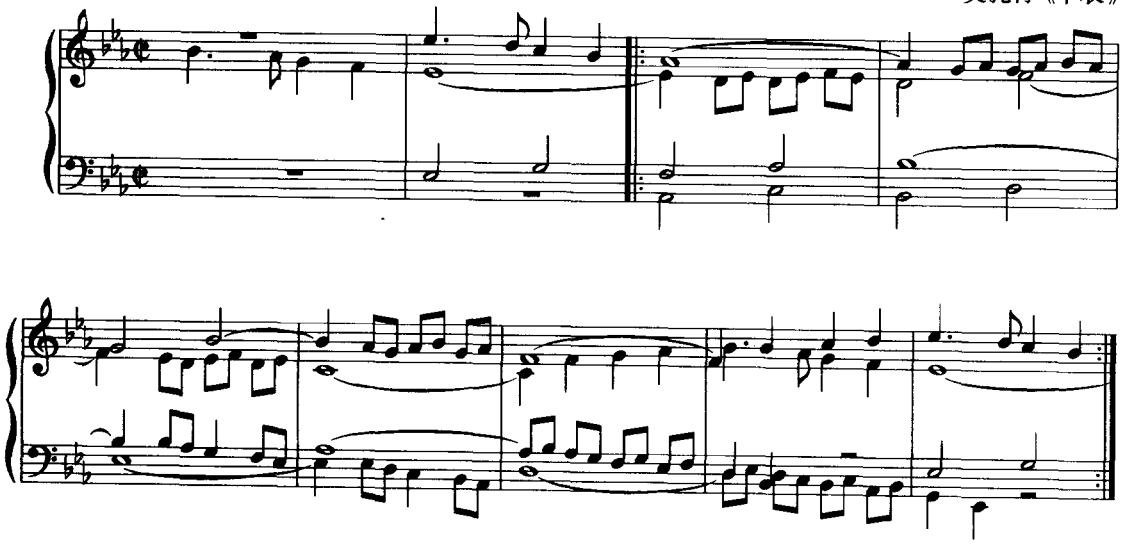
两种类型的二重无终卡农，运用严格对位规则写作时，都须运用辅助谱表，辅助谱表设置的部位与二声部相同。但辅助谱表中的旋律材料却不是单声部，而是两个对比旋律的起句。因此，严格写作的二重无终卡农，在技术上受到的限制是相当大的。其中的纵横可动对位，和纵向可动对位都是双重的制约关系。下面分别论述：

1. 双重纵横可动对位的二重无终卡农

起句与应句转移三次以上的二重无终卡农，一般情况是结构相对完整的段落，或者是一首完整的卡农曲。在其反复前的写作与一般二重卡农相同，而在反复的关键部位则须运用双重纵横可动对位技术才能进行写作，难度之大可想而知。见下面实例：

例 301

莫扎特《卡农》

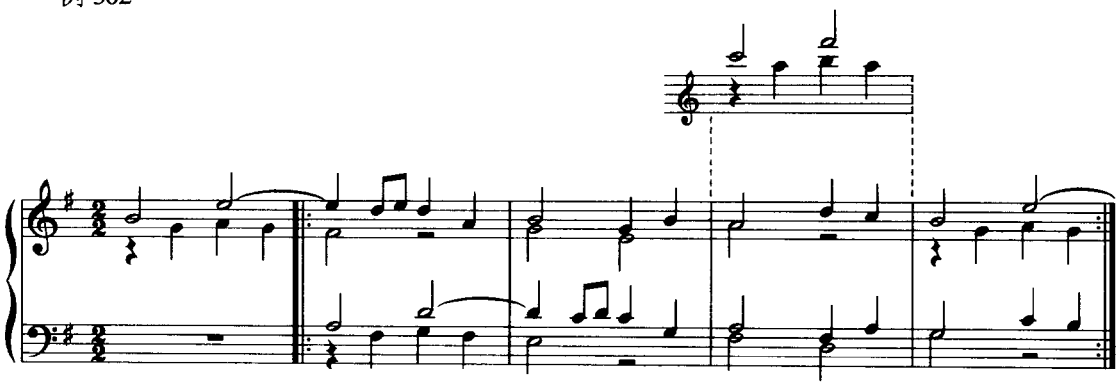


上例的二重无终卡农结构是上四度与下五度的组合关系。声部进入图式如下：

上四度 A_1 C_1 E_1 ————
A C E ————
下五度 B D F ————
B_1 D_1 F_1 ——

严格写作的此种类型的二重无终卡农，必须用辅助谱表。下面用简明短句加以指示：

例 302



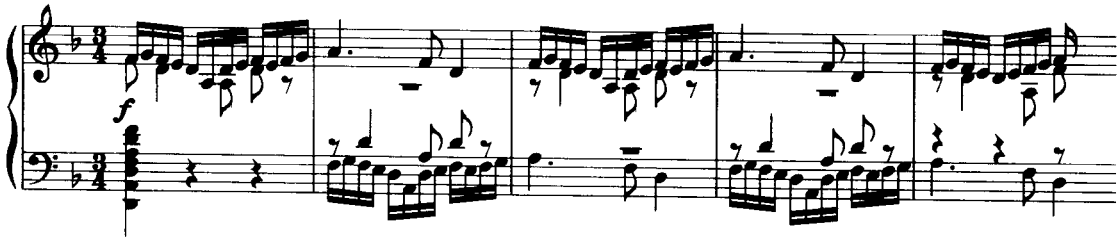
上例这一短句，是转移了三次即反复的九度二重无终卡农。因此，辅助谱表中的旋律与反复时的第一起句之间，也是九度二重卡农关系。这种受双重纵横可动对位制约的二重无终卡农，写作难度是相当大的。

2. 双重纵向可动对位的二重无终卡农

卡农的起句与应句转移两次即反复的二重无终卡农，是建立在双重二重对位原则基础上，所以说，是要受双重纵向可动对位规则的制约才能写作。下面是此类二重无终卡农的实例：

例 303

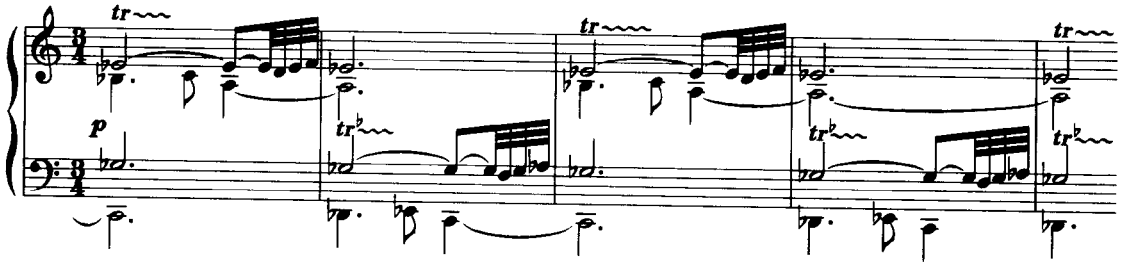
米亚科夫斯基《弦乐四重奏》No. 7



上例是八度二重无终卡农。

例 304

米亚科夫斯基《弦乐四重奏》No. 12

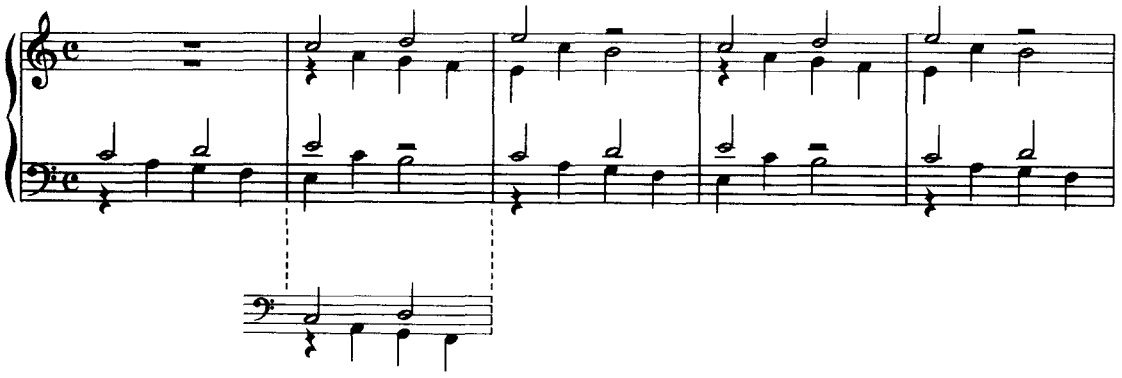


上例是六度二重无终卡农。

严格写作的此类无终卡农，只有选择八度二重卡农，才可遇上双重八度二重对位。当然，写作仍然是困难重重。从以上两个实例也可看出，作曲家是用休止符，或长时值音的方法，缓解其对位结合中的困难的。

下面用简单的图式表明了此类二重无终卡农的写作方法：

例 305



四、二重卡农模进

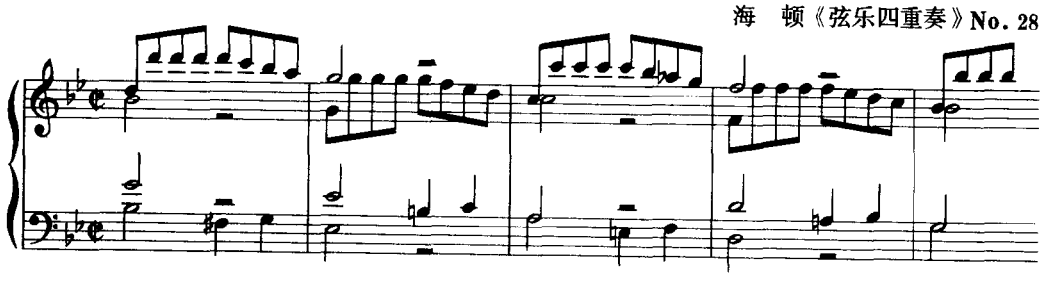
二重卡农模进与二重无终卡农的构成原则基本相同，不同点只在于卡农的反复不是在原有的高度，而是在新的高度上。因此，卡农模进更具有发展音乐的特性。

从写作方法的角度分类，属于第二种类型的，即是运用双重纵向可动对位原则写作的，应用得较为普遍，这是因为此种类型的卡农模进，一般是动机式的模进，更富冲击力。

严格写作的二重卡农模进，其方法与困难程度都与二重无终卡农基本相同，不再具体阐述。下面只分析实例：

例 306

海　顿《弦乐四重奏》No. 28



上例中的二重卡农模进的结构是：上方一对为下五度卡农，下二度模进步伐。下方一对是上四度卡农，下二度模进步伐。基本结构是属于含八度二重对位原理的上五下四的组合形式。而其中卡农在新高度反复时所形成的双重纵向可动对位关系，其复杂性就不再进行研究了。如有兴趣，可自行推理解决。

第五节　四声部变形卡农

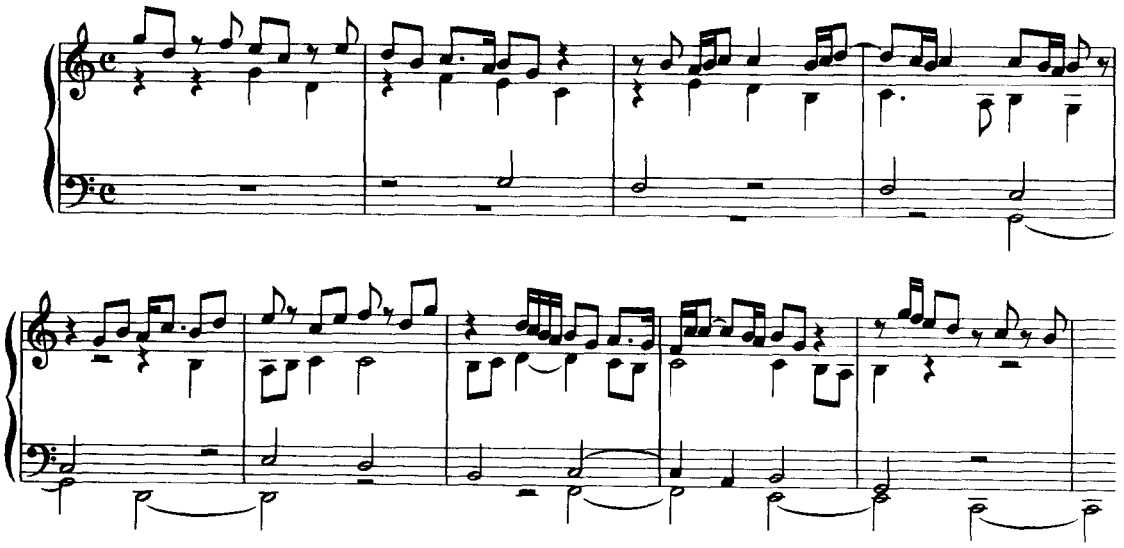
六对二声部组合的四声部卡农，可以运用二声部中论述过的倒影、扩大、紧缩等变形手法构成，也可以将不同变形同时结合出现。不过，困难也随之而增加。所以，下面只能从实际创作中选择一些灵活组合的变形卡农，加以概括分析。

一、扩大卡农

四声部扩大模仿如果是局部的，自然不会有写作方面的困难。如果是扩大卡农，在写作时就要遵照一定的规则，即四个声部必须是逐次按倍数扩大，才能顺利完成卡农的写作过程。见下例：

例 307

保贝廖夫《卡农》



上例是严格按倍数扩大的四声部单卡农。它明确指示了此种扩大卡农的写作程序，即：先写起句，起句的长度为半小节。第一模仿声部在下方八度用扩大一倍时值的四分音符加以模仿。第二模仿声部在第一模仿声部的一小节距离上，仍在下方八度用再扩大一倍时值的二分音符加以模仿。第三模仿声部又在第二模仿声部两小节的距离上，继续在下方八度的音程距离上，用第三次扩大一倍时值的全音符加以模仿。值得注意的是，在按倍数扩大音符时值的同时，休止符也要按倍数增大。这样，才能顺利进行写作。

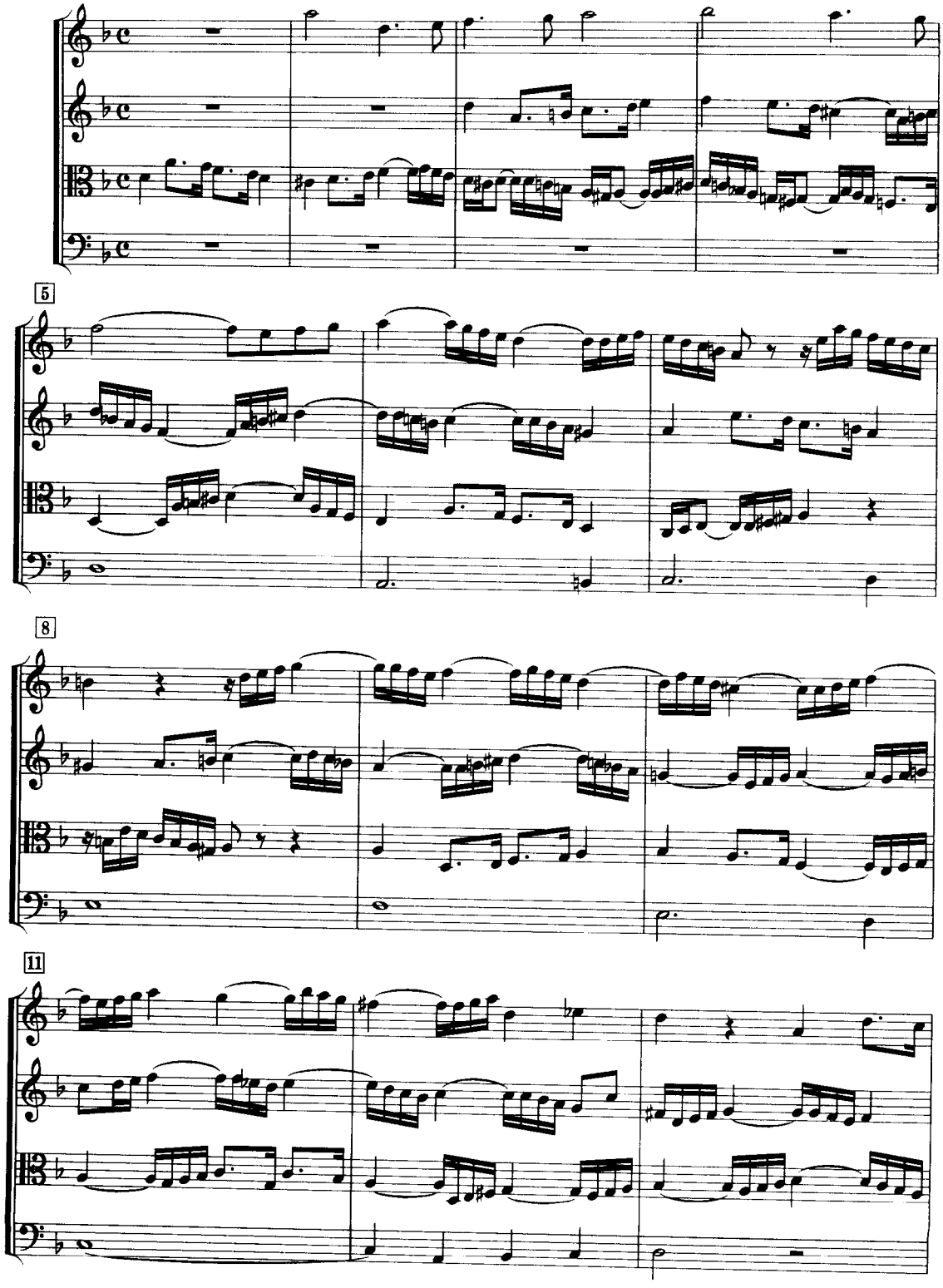
此外，这首严格的扩大卡农的总体结构，是运用逆行卡农技巧进行发展的。即基本扩大卡农陈述完后，紧接逆行反复一次直至曲终。逆行部分例中未引。

二、扩大倒影卡农

将扩大与倒影两种变形结合起来构成四声部模仿形式，其组合可以非常灵活而多样。见下实例：

例 308

巴　赫《赋格的艺术》No. 7



上例中，一个小节的起句陈述之后，第一模仿声部用扩大倒影的双重变形加以模仿。第二模仿声部又用与起句相同时值的倒影变形加以模仿。第三模仿声部在第五小节低声部则用比第一模仿声部再扩大一倍时值的倒影变形加以模仿。

这段四声部模仿结构中，包含了多重变化形式。其中第二模仿声部与第一模仿声部是一对同向紧缩卡农。第一模仿声部与开始声部是一对扩大倒影卡农。第三模仿声部与第一模仿声部是一对同向扩大卡农。第二模仿声部与开始声部是一对同时值的倒影卡农。第三模仿声部与开始声部则是增时两倍的扩大倒影卡农。第三模仿声部与第二模仿声部是增时两倍的同向扩大卡农。

上面对六对卡农形式进行的概括，已充分说明：巴赫以其无与伦比的高超复调技巧创作的独特而新颖的赋格呈示部，是他晚年对赋格形式进行创新的最好例证。

三、二重倒影卡农

四声部复调结构中，两个对比旋律均由倒影变形的模仿声部，加以连续模仿而构成的二重倒影卡农形式，很具有艺术表现特性。下面分析实例：

例 309

莫扎特《C小调小夜曲》

第一双簧管

第二双簧管

第一大管

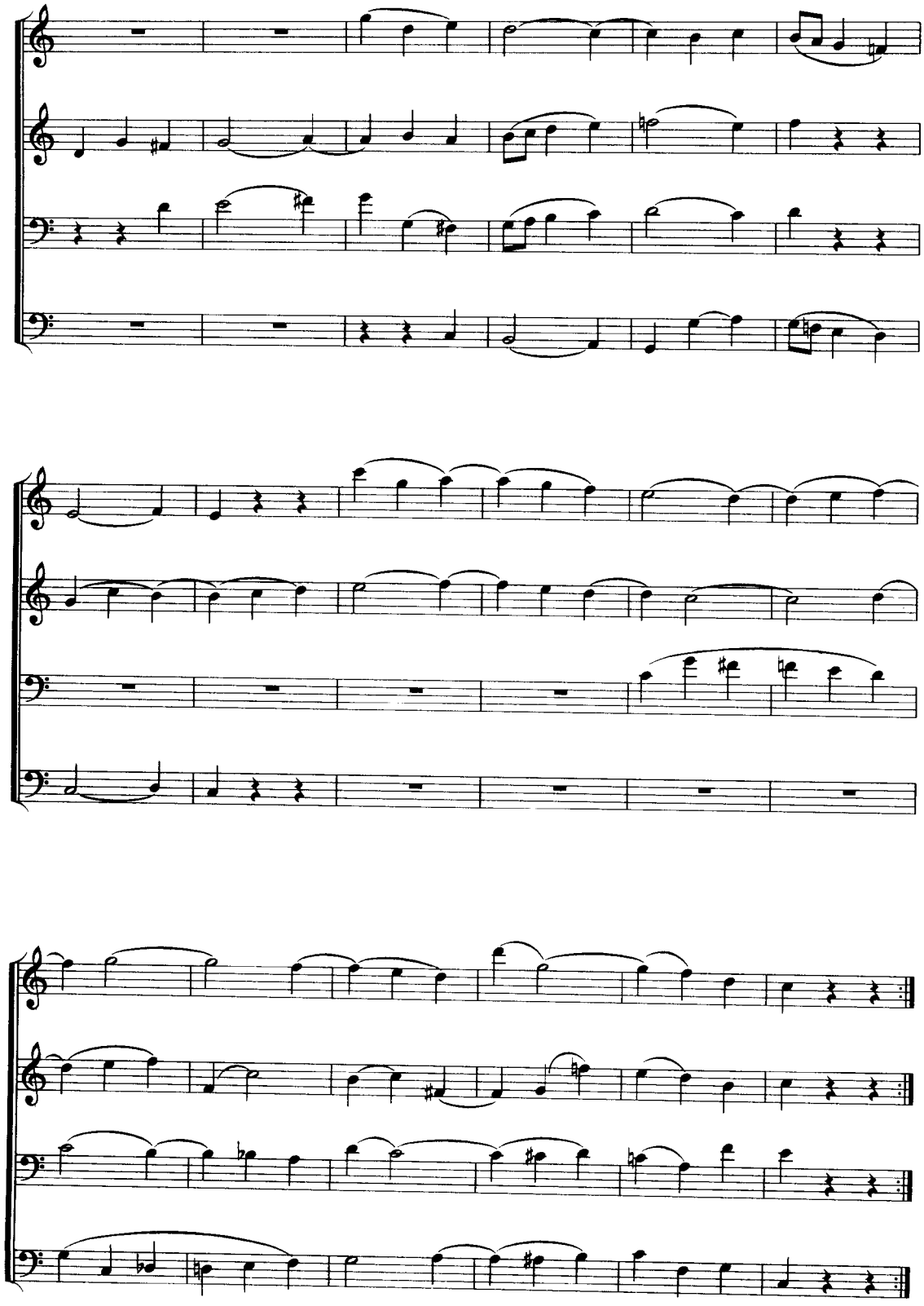
第二大管

mezza voce.

mezza voce.

mezza voce.

mezza voce.



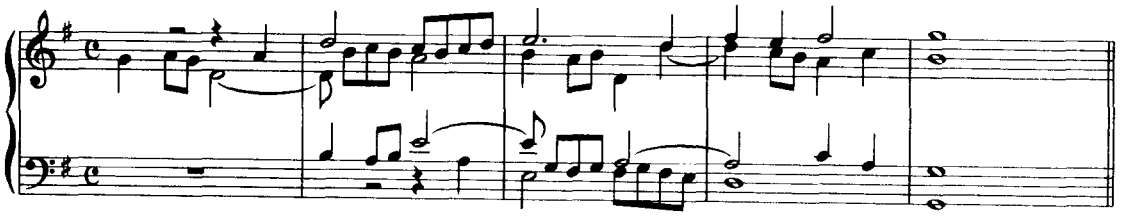
上例中的二重倒影卡农其构思十分巧妙，第一卡农起句由第二双簧管陈述，第一双簧管在两小节的距离上，以Ⅲ级音为轴进行了倒影变形模仿。第二卡农起句由第一大管陈述，亦在两小节距离上由第二大管进行了倒影模仿。第一段二重倒影卡农结束于属调 G 大调，终止式进行了灵活处理。

双纵线后的第二段是第一段的发展，调性及主题材料进行了变化。上方一对的第一卡农在属调上，仍以Ⅲ级音（G 大调Ⅲ级音 B）为轴构成倒影卡农。下方一对的第二卡农是以新材料构成。在两小节的时间距离上，以 G 大调Ⅰ级音为轴形成倒影卡农。因此，在这个中间段里出现了双重轴音形成的二重倒影卡农；之后是再现段。

严格写作的二重倒影卡农，如果声部进入形式选择适当及卡农条件相同时，运用单对位原则即可顺利写作。

下例可作为严格写作的二重倒影卡农练习的参考：

例 310



上例的声部进入图式是：

B D —
A C —
A_1C_1—
B_1D_1—

这里的上方一对为对比的两主题，下方两声部进行倒影模仿时，已将上方两声部的上下位置转换。这就是根据倒影对位必然引起声部转位的原理而进行的调整。如果下方一对仍然用上方的声部位置 B 上 A 下，那么，就需要结合八度二重对位原则写作，否则会出现两个起句之间的五度音程，在两个应句中变为四度音程的结果。因此，写作二重倒影卡农，声部进入形式的布局是很值得重视的技术原则。

第六节　模仿与对比的自由组合形式

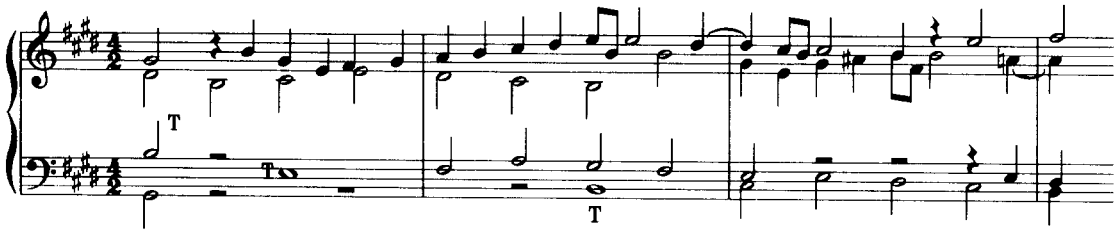
四声部复调结构中，模仿与对比相结合的形式，除二重卡农这种均衡组合外，还可以有其他各种灵活自由的布局。所以，实际创作中应用的形式很多样，下面根据常见的一些用法，大致加以归纳。

一、三声部卡农与一个自由声部的结合

自由声部即不参加模仿的对比旋律，这个概念在三声部模仿复调一章已阐述，不再重复。下面分析实例：

例 311

巴　赫《平均律钢琴曲集》II9



上例中最上面声部是赋格的对题。下方三个声部即是由主题构成的三声部卡农紧接段。这就是典型的三声部卡农与一个自由声部相结合的复调结构，它们之间的对比十分鲜明。

二、二声部卡农与两个对比旋律的结合

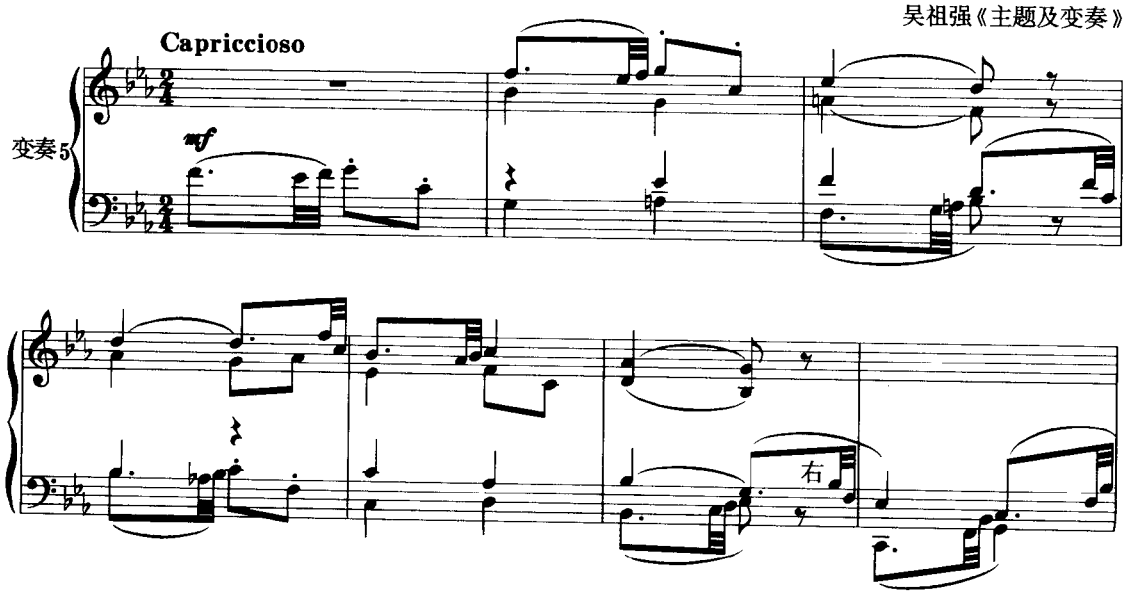
四声部复调结构中，两个声部是卡农关系。另两个声部是各自独立的对比旋律。它们共同结合成模仿与对比相结合的复调形式。

这种结合形式在赋格中是常见的，一般是由主题构成的二声部卡农紧接段，与两个对题组合而成。

在其他体裁的音乐中，也经常运用，但一般都处理得较为灵活自由。见下例：

例 312

吴祖强《主题及变奏》



sf

a tempo

mf

dim.

p

例 313

塞　克词
冼星海曲《满洲囚徒进行曲》

Andante

mp

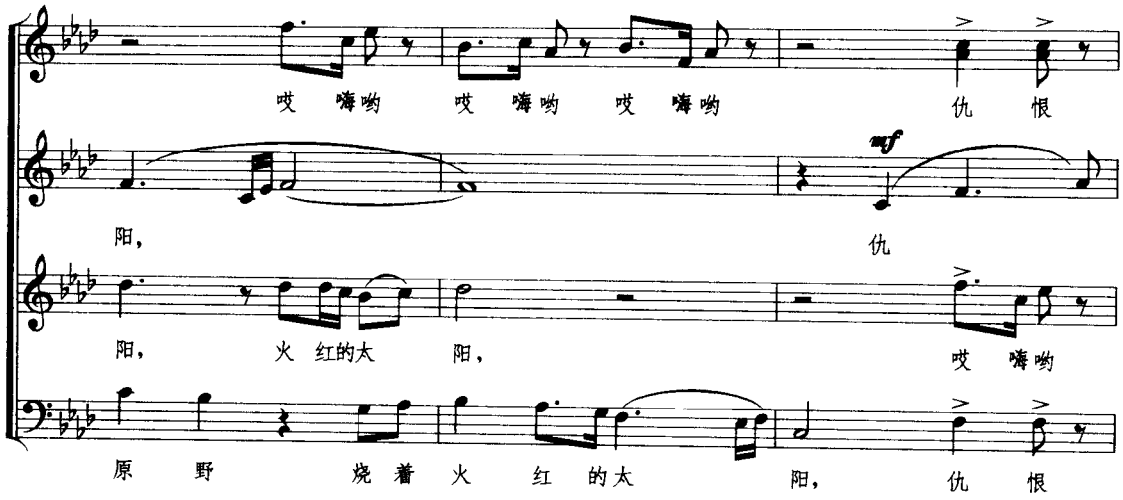
北　满　的　原　野　烧　着　火　红　的　太

p

北　满　原　野　烧　着　火　红的太

mp

北　满　的



上例的复调结构非常灵活，主题由女低音陈述，男低音在低八度加以模仿，两个声部构成了一对模仿关系。男高音是节奏宽广、音调激越的对比旋律。女高音是坚定有力的音型化旋律。作曲家将这些各具表情的音乐材料，用灵活的复调结构组合起来了，从而获得极为生动的艺术表现效果。

综上分析，完全可以看出：四声部复调结构中的模仿与对比的组合形式，其可能性是非常多的，完全可以根据需要富有创造性地构思与设计。

练 习

1.模仿条件相同的四声部卡农若干首。

2.模仿条件不相同的卡农的选择。写出原位及五种转位形式。

3.二重卡农若干首。

4.四声部变形卡农。

①扩大卡农。②扩大倒影卡农。③二重倒影卡农。④灵活组合的变形卡农各若干首。

第十七章　五声部至八声部复调

第一节　综　述

五声部、六声部、七声部、八声部等多声部复调，在纵向对位结合方面，与四声部复调没有本质的差别。但在实际写作中却必须对严格对位规则加以放宽，增加其灵活性。这样才能适应多声部对位结合的特点。

在复调结构的多层次、多样化组合方面，其可能性之多则是无法进行详尽归纳的。因此，在研究五声部至八声部复调技术时，不再像讲述四声部、三声部，尤其是二声部复调时那样具体详尽了。只能运用高度的分类方法讲述。

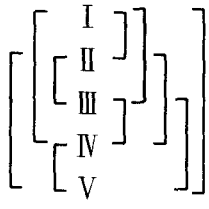
第二节　五声部复调

一、基本原则

五声部复调结构，在实际应用中较之四声部要少。比如：巴赫《平均律钢琴曲集》四十八首赋格中，只有两首五声部赋格。肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》中，只有一首五声部赋格。

严格写作的五声部复调的纵向结合，其和弦的运用原则与四声部相同，但和弦音的重复更为自由。声部进行出现的声部交错现象，在五声部以上的复调中是不可避免的。在节奏的对比上，由于运用三重经过音、三重辅助音、三重延留音等情况而出现的平行节奏进行，是十分必要的。既可以获得良好的音响效果，又可形成清晰的层次感。

在声部组合方面，与四声部是六对二声部结合的统一体的原理一样，五声部是十对二声部结合的统一体。如下图所示：



严格写作的五声部复调，其中的十对二声部都要符合严格对位规则，在一对外声部还要避免同向五度与同向八度的错误进行。

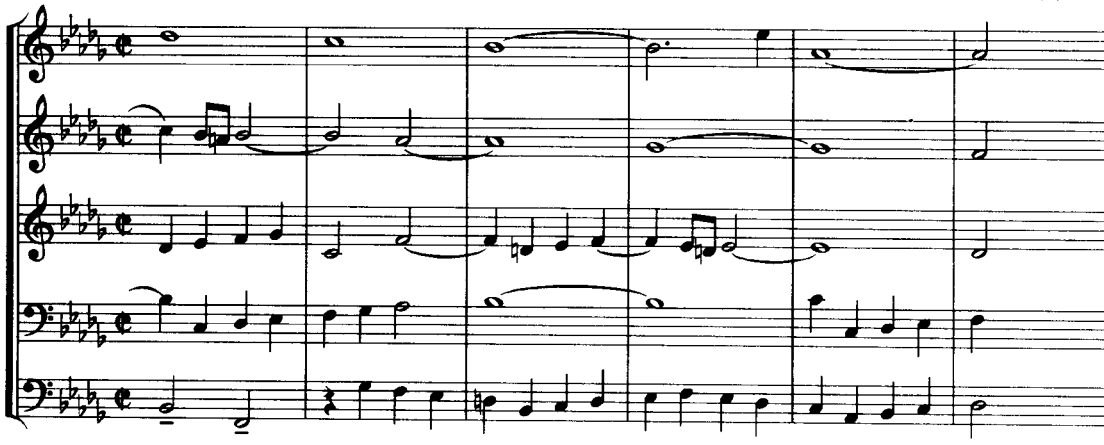
二、五声部对比复调

五声部对比复调是由五个各具特性的旋律，以对比原则结合起来形成的音乐整体。常被用于表现宏大的气势与壮丽的戏剧场面。

下例是摘自巴赫《平均律钢琴曲集》第一卷第二十二首♭B小调五声部赋格。例中这段音乐，是呈示部中最后一次主题(见低声部)及其紧密相连的间插段的前半部分。这段五声部对比复调结构，对位技巧严谨而丰富，对比效果鲜明，音响丰满。

例 314

巴　赫《平均律钢琴曲集》I 22

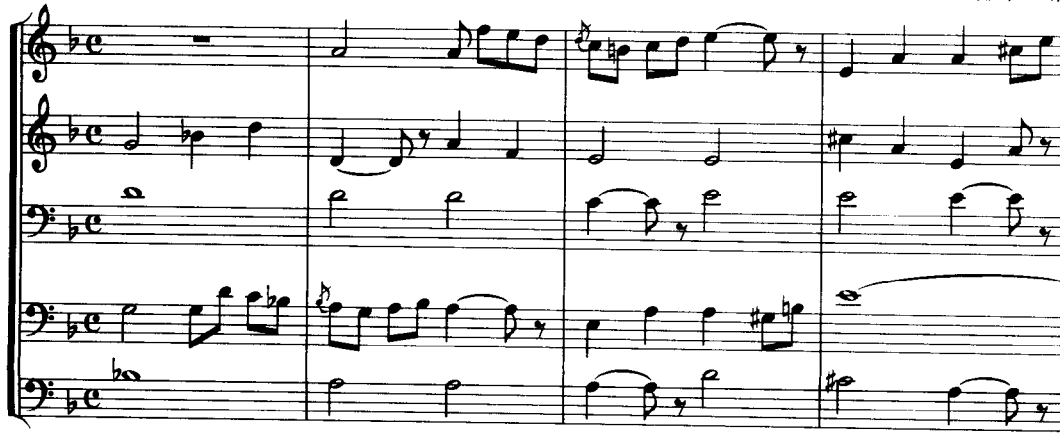


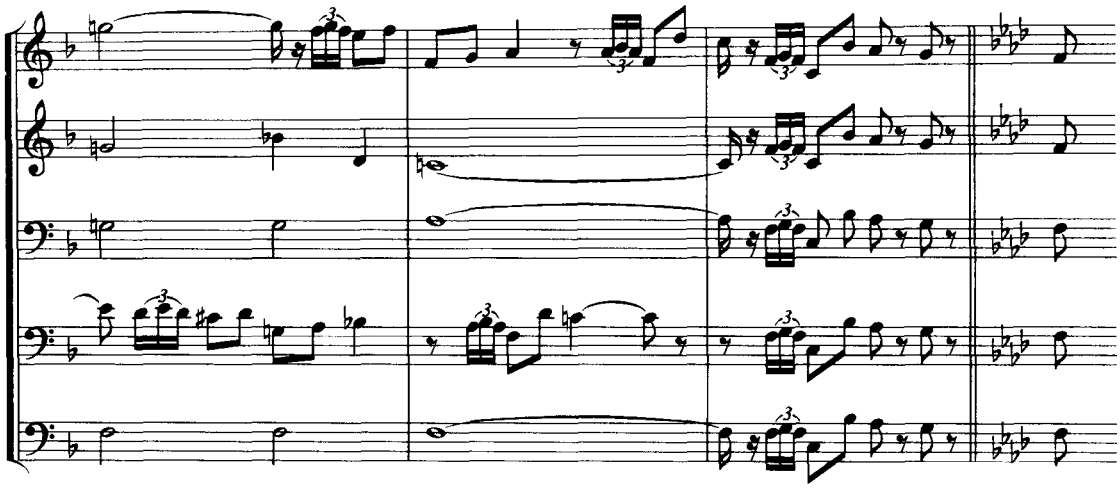
下一例是摘自比才歌剧《卡门》第二幕中的女高音、女中音、男中音、男低音的五重唱。

这是一段富有戏剧性的五重唱，五个各具鲜明性格特征的剧中人物，在同一时间里表达各自的感情，既有鲜明的对比，而又谐调地构成完美的音乐整体，显示了对比复调特有的艺术表现力。

例 315

比　才《卡门》第二幕





三、五声部复对位对比复调

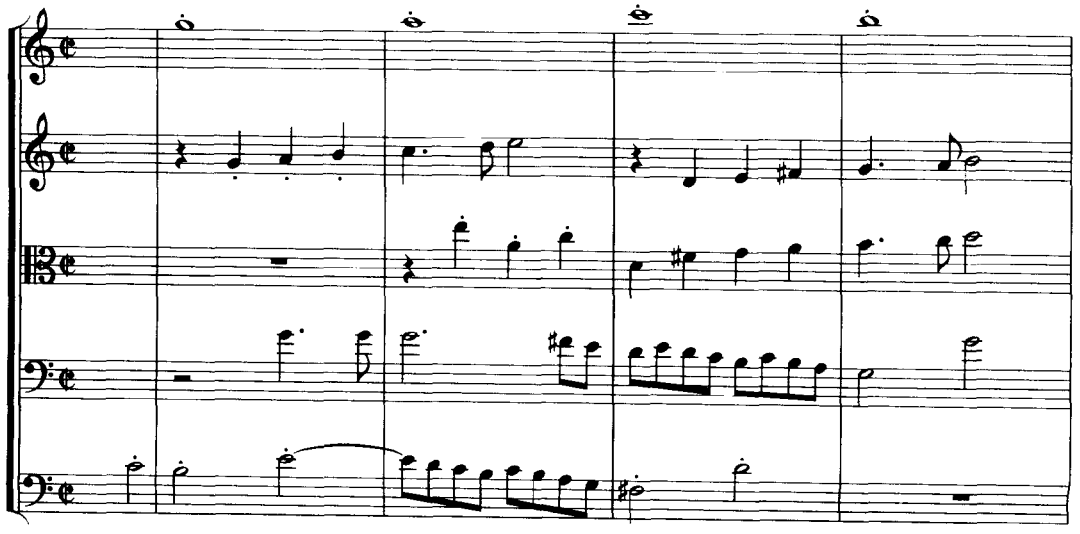
五声部复对位对比复调，只选择八度五重对位加以概括性论述。

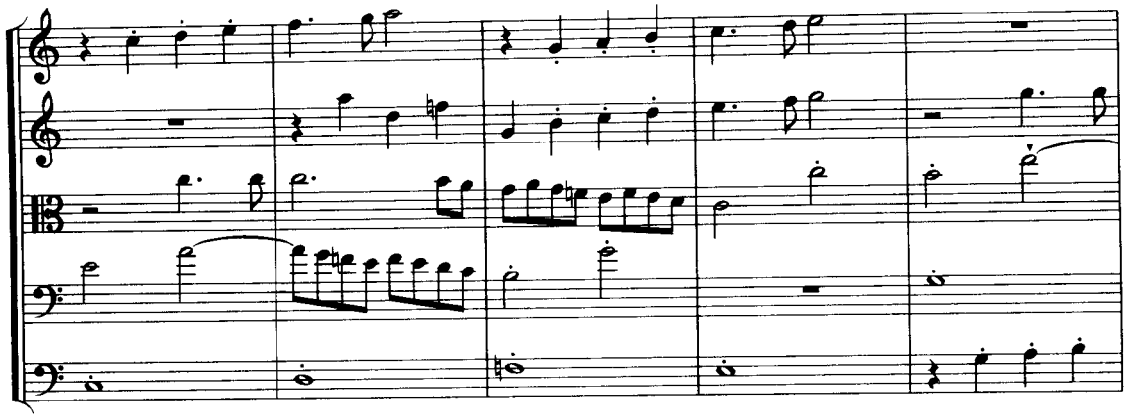
八度五重对位的原位与转位共有一百二十种结合形式。其规律是，每个旋律在每个声部可以有二十四次机会。24×5＝120这当然只是说明，八度五重对位在结合中存在的可能性而已。

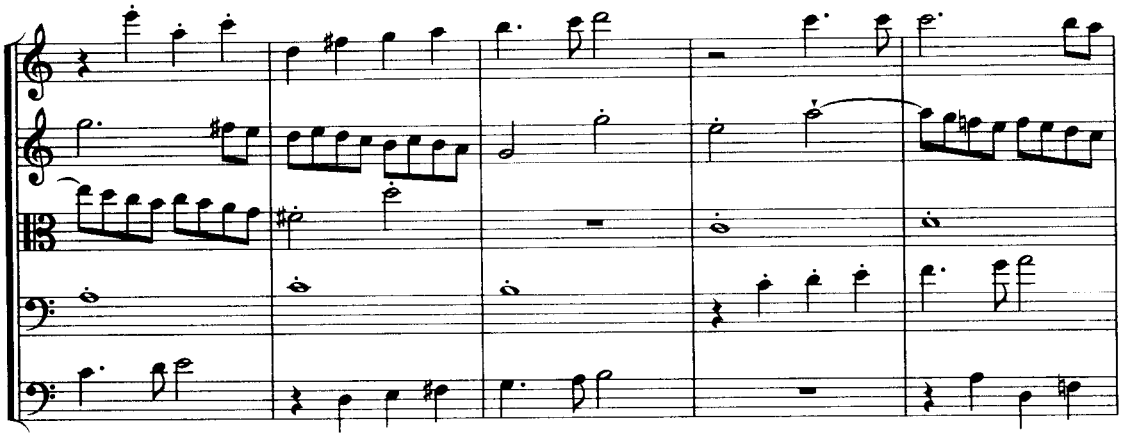
下面选用莫扎特的《C大调第四十一交响曲》（“朱比特”）的末乐章结束部分为例，这是运用八度五重对位技术的典范之作。这里巧妙地将五个各具特性的主题结合在一起，表现了交响曲雄伟壮丽的音乐气势。

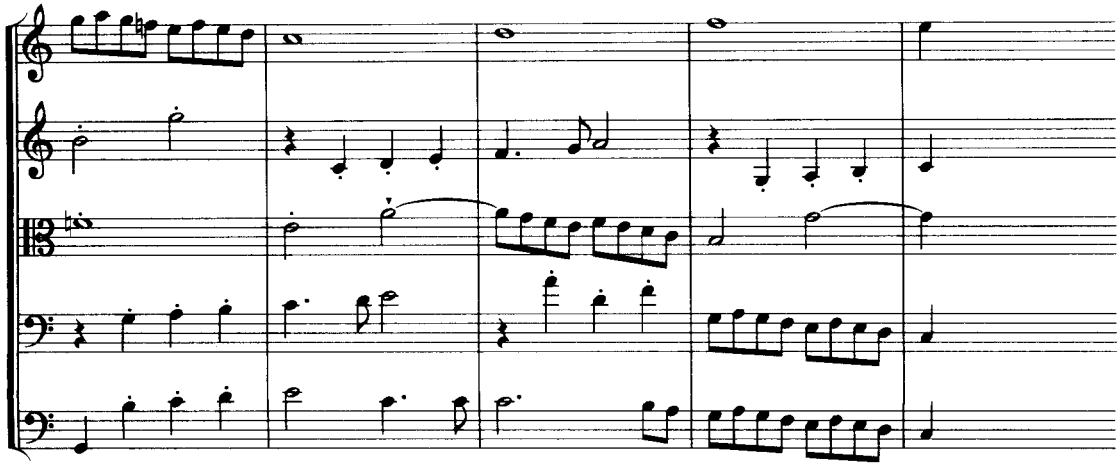
例316

莫扎特《C大调第41交响曲》IV









上例摘引的这段音乐中的原位与转位共有五种形式，下面用图式表明：

A	B	C	D	A
B	C	D	E	B
C	D	E	A	E
D	E	A	B	C
E	A	B	C	D

从上图可以看出，五个主题都在低声部出现过。因此，这是真正的八度五重对位转位的结果。

四、五声部模仿复调

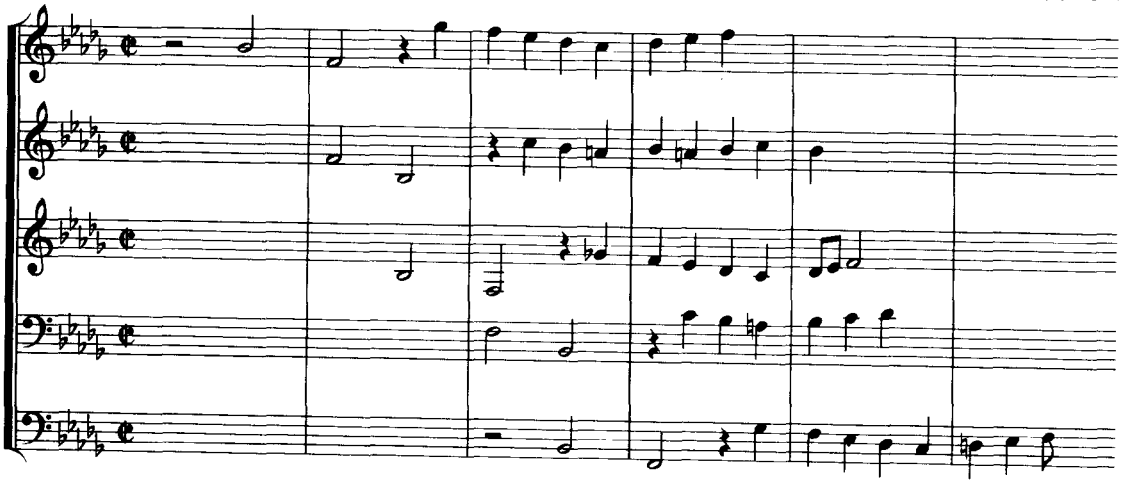
五声部模仿的构成原则，与四声部模仿基本相同。然而，五声部模仿虽只增加了一个声部，其进入的形式却增至一百二十种。即每个声部作为开始声部都有二十四种进入形式。因此，五个声部的总和即是一百二十种。

1. 五声部卡农

五声部直线进入的同条件卡农，与四声部相同，写作方法简明，易掌握。下例是巴赫的这首五声部赋格的结尾部分，以主题与守调答题的形式构成的卡农式紧接段。

例 317

巴　赫《平均律钢琴曲集》I 22



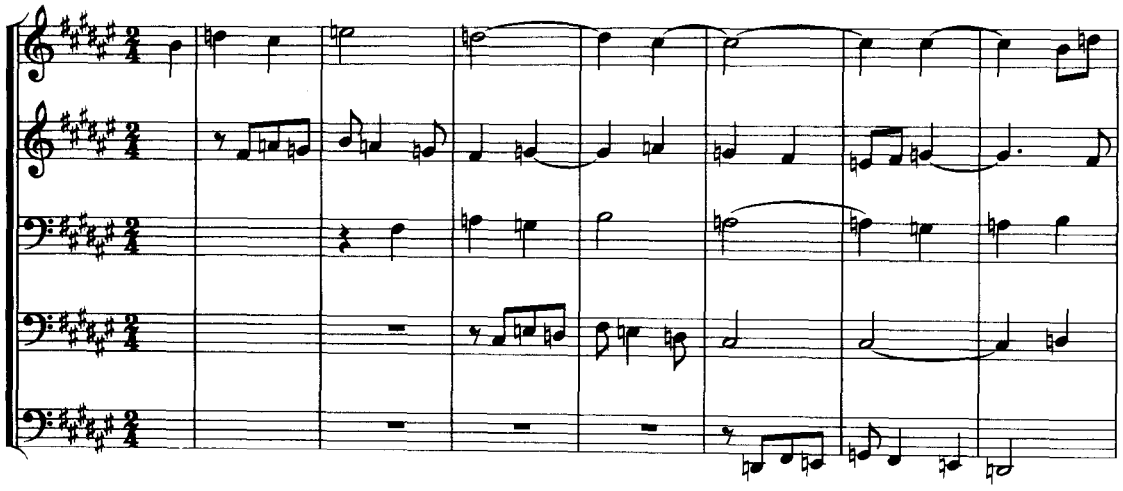
上例是运用自上而下的进入形式，一个二分音符的时间距离，以及严格的四度、五度音程距离构成的卡农。在纵向结合中形成的和弦也非常严谨而且合理。

2. 五声部变形卡农

五声部模仿中，如运用扩大、紧缩或倒影等变形技巧，一般是采用较为灵活的组合方式。见下例：

例 318

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.13



上例是赋格再现部中的紧接段。高声部是主题的原形。第二声部是主题的紧缩变形模仿。第三声部是第一声部原形主题的下十一度模仿。第四声部是第二声部紧缩变形的主题的下十一度模仿。第五声部是第四声部的下七度模仿。

这个在既定主题上寻找出的，由原形与变形构成的五声部卡农，严谨而有层次，显示了作曲家高超的复调技巧。

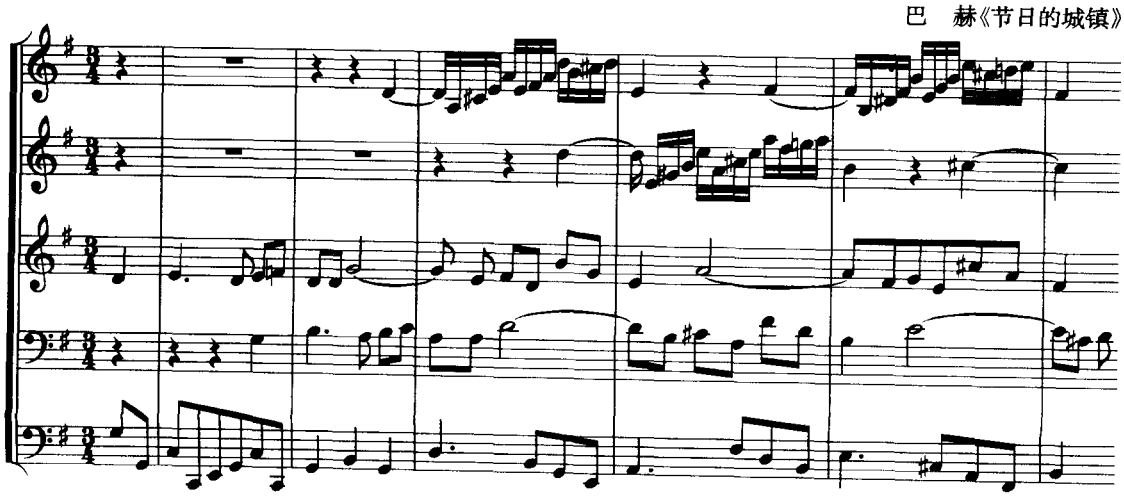
五声部变形卡农，可以用各种方法进行结合。这里就不再举例论述了。

3. 二重卡农与自由声部的结合

二重卡农加一个对比旋律，是五声部复调中，常被运用的一种组合形式。其中既含有二重卡农中由对比与模仿形成的均衡效果，又能在低声部设置一个起基础作用的对比旋律。见下例：

例 319

巴　赫《节日的城镇》



上例中的二重卡农结构是，下方一对为下四度卡农，上方一对为上五度卡农。对比的自由声部置于二重卡农之下，起到了基础的作用。

当然，自由声部也可以置于其他任何声部位置上。

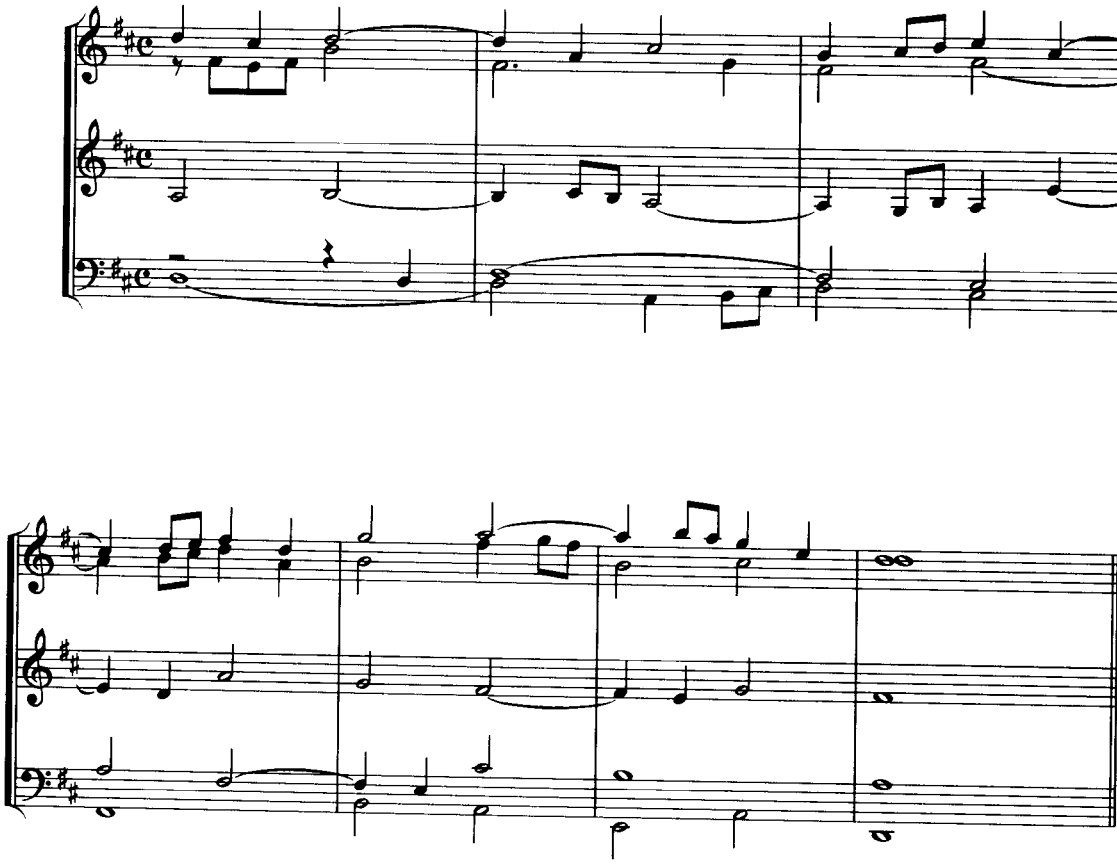
五、严格写作的五声部复调

五声部复调的练习，只要求写作单对位的对比五声部，同条件五声部卡农，以及二重卡农加一自由声部的五声部复调结构。对严格对位写作规则，在处理上可以灵活一些。

下例可作为五声部复调练习的参考：

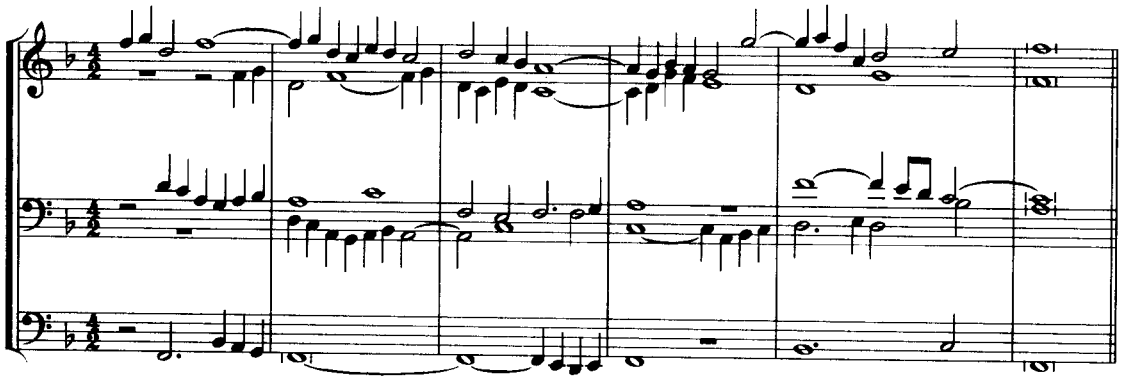
五声部对比复调：

例 320



二重卡农与自由声部：

例 321



练　习

1.五声部对比复调若干首。

2.同条件五声部卡农若干首。

3.二重卡农与自由声部若干首。

第三节　六声部复调

一、基本原则

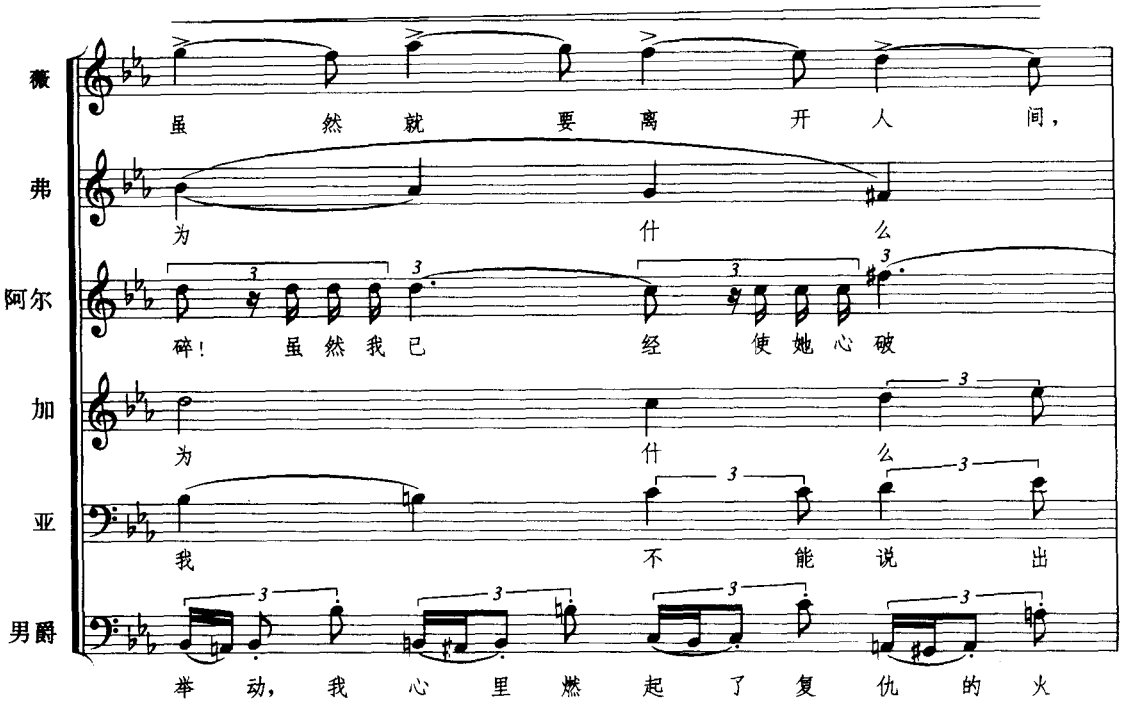
六声部复调是十五对二声部结合的统一体。六声部及更多声部的复调，总是与风格以及复调技术的综合运用相联系着。严格写作的六声部复调与五声部复调相同，不再重复。但，在和弦与不协和音的运用上，则有了更多的灵活性。比如：直接相撞的倚音，只要在合理的引入与解决的前提下，就可以多样化的应用。如果是以和声思维理解，将其与七和弦或九和弦中的不协和音的处理原则联系起来，也是完全合乎逻辑的。

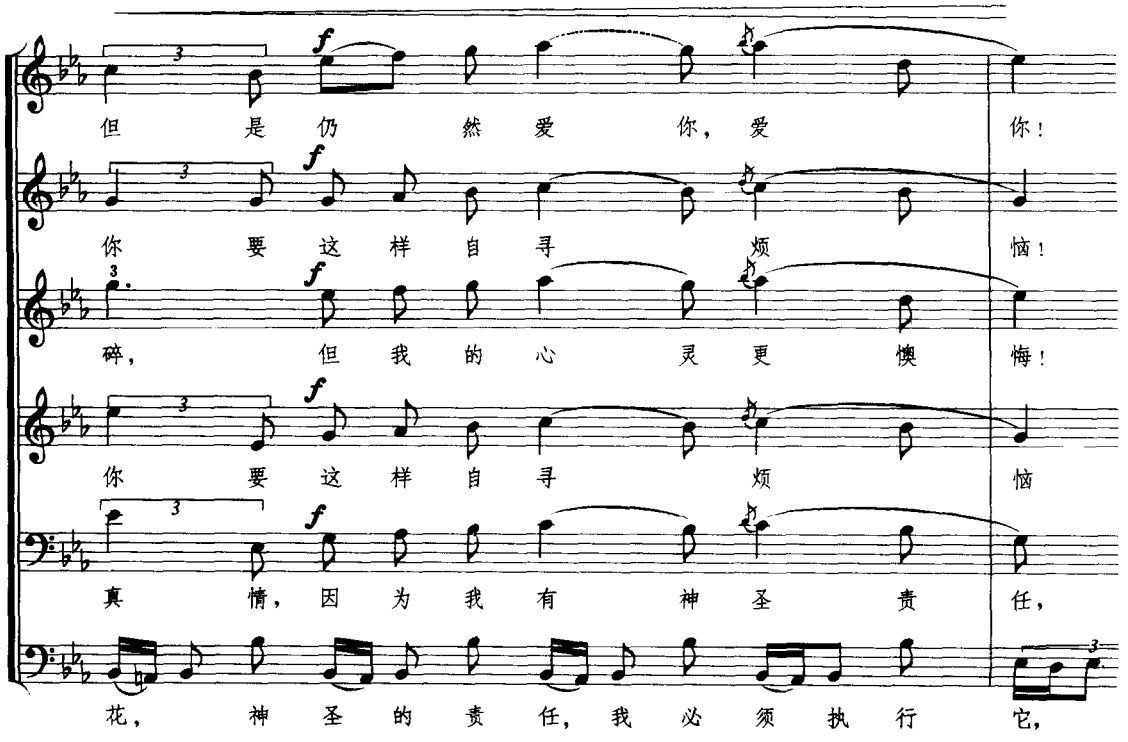
二、六声部对比复调

六声部对比复调的特性，与五声部基本相同。在实际应用中，六个各具特性的旋律结合在一起，所表达的内容与戏剧场面自然比五声部更为宏大，层次更为复杂。下面选自歌剧《茶花女》第二幕中的这段六重唱（实际上是八重唱加合唱队，由于其中三个角色唱的是同样旋律，所以，从复调结构看，是属于六声部对比复调），足以显示出六声部对比复调所具有的独特以及多侧面的艺术表现特性。

例 322

威尔第《茶花女》第二幕





上例中这些不同的剧中人物，在同一时间、同一场景中唱着各不相同的旋律，表达着各不相同的内心情感，揭示出多重矛盾的戏剧内容。非常生动地显示了六声部对比复调的艺术表现魅力。

三、六声部模仿复调

对六声部模仿复调的分析，只选择实际创作中应用的少量几种形式。换句话说，只分析实例，以开阔视野。具体写作程序问题，可以用推理的方式解决。

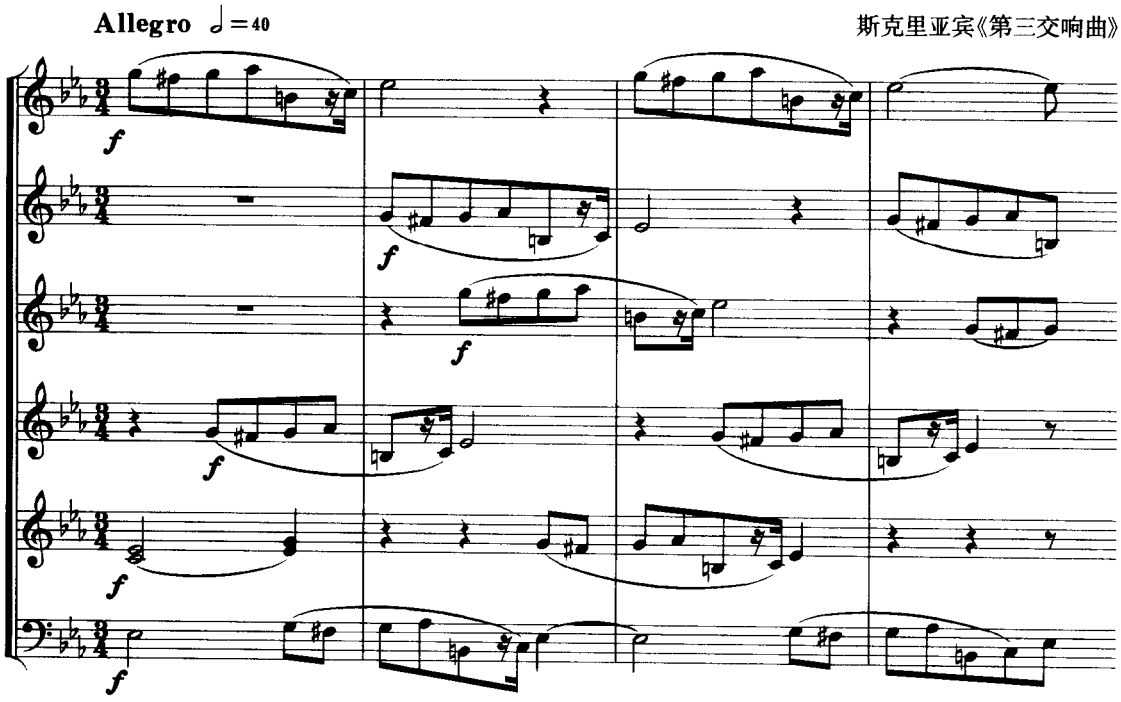
1. 六声部单卡农

严格的六声部单卡农，是在五声部单卡农的基础之上再增加一个直线进入的两端声部之一即可构成。

2. 六声部无终卡农

无终卡农的概念无须重复，下面分析实例：

例 323



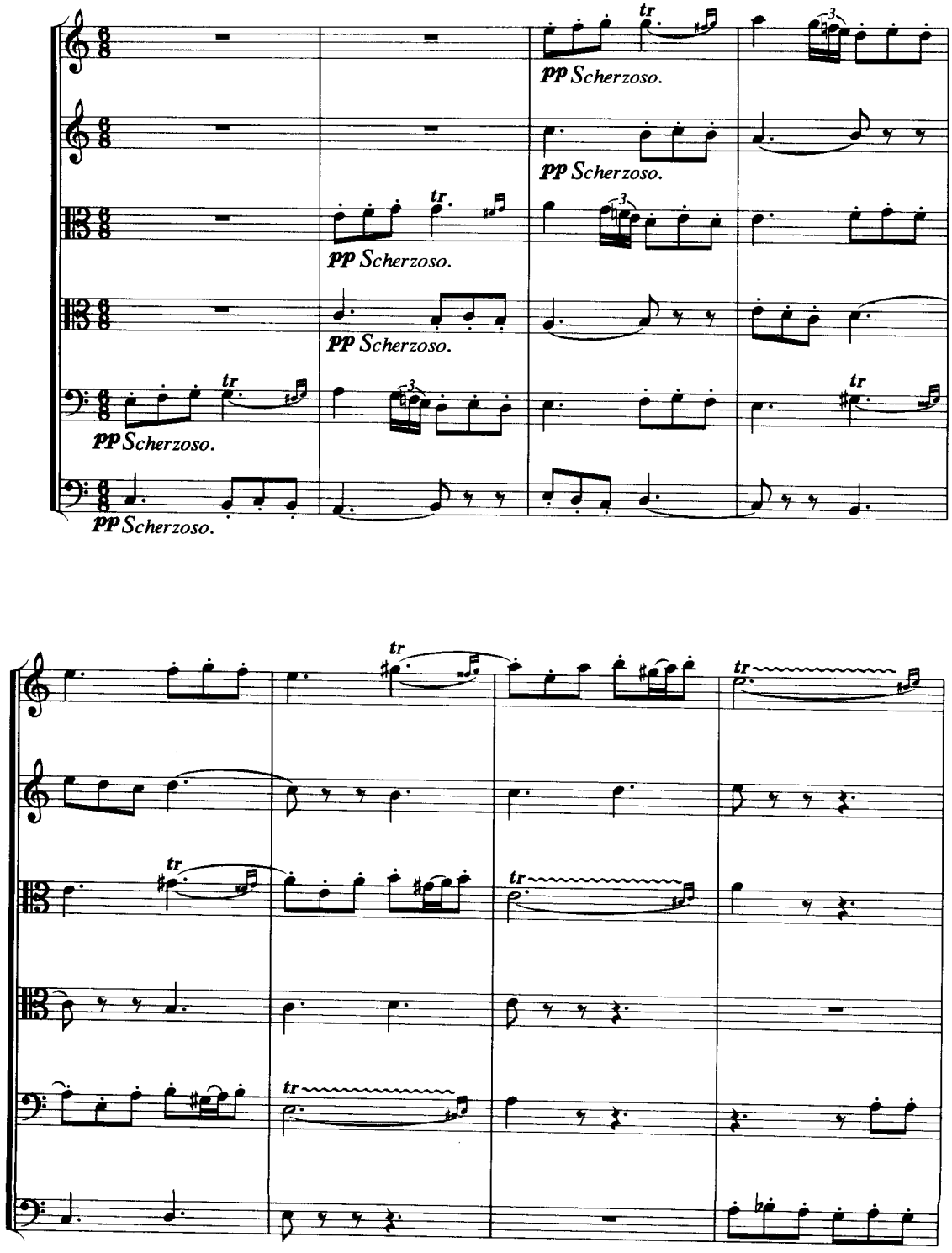
上例是六声部无终卡农，结构简明。一拍子的时间距离、八度、同度的音程距离，虽然不是直线进入，但，音程与和弦相当清晰，为纵向结合提供了坚实的基础。

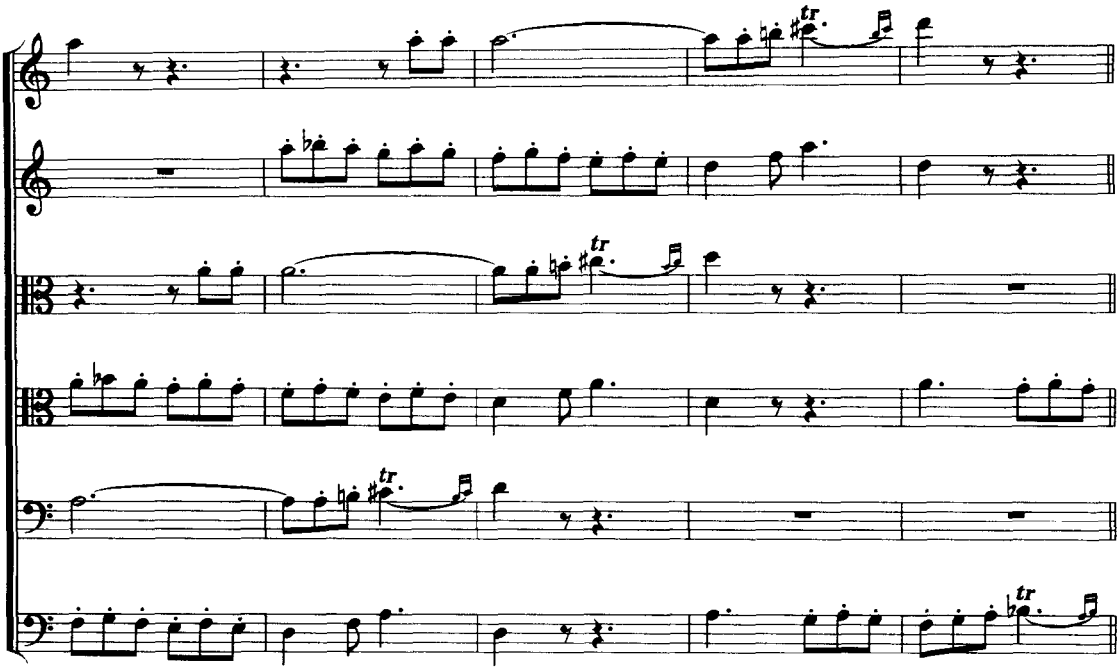
3. 六声部二重卡农

二重卡农在六声部中，两个主题各由两个声部加以模仿，这样，在六声部中就有了三对二声部对比结合，及两套同条件的三声部卡农。见下面实例：

例 324

拉　夫《七重奏》op. 178



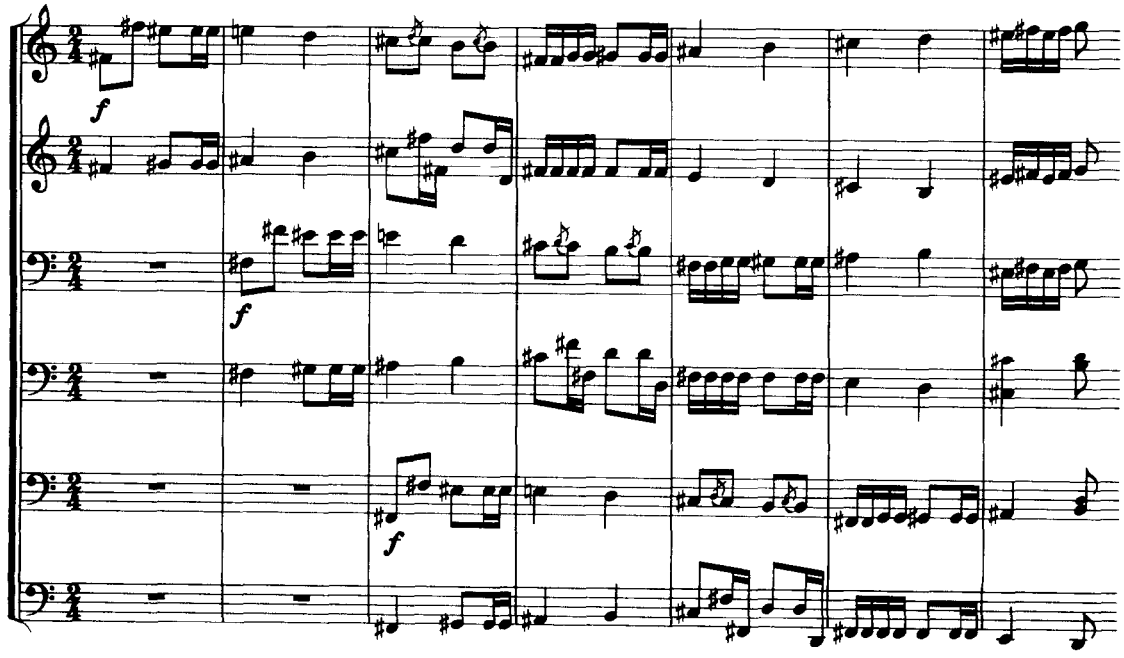


上例中的二重卡农是自下而上成对进入构成，结构明晰。

下例是自上而下成对进入的六声部八度二重卡农：

例 325

Allegretto moderato ♩=80　　柴科夫斯基六重奏《佛罗伦萨回忆》



4. 六声部三重卡农

六声部中运用三个主题及各自的模仿声部构成的三套卡农，即称为六声部三重卡农。当然，三重卡农并非一定是六个声部，也可以用更多一些的声部组合。下面分析实例：

例 326

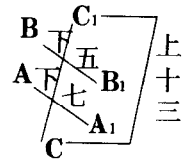
莫扎特《D大调第七弥撒曲》

第一小提琴

合　唱

低音提琴

上例是由三个对比的旋律动机构成的三重卡农模进，进入形式由下图所示：

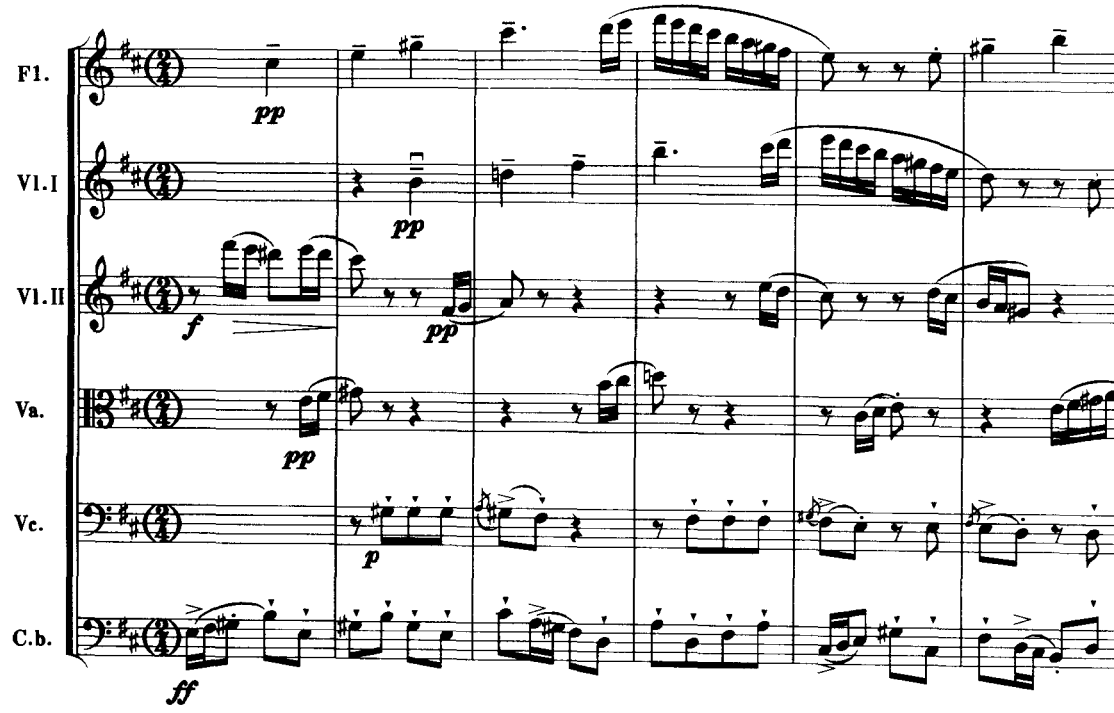


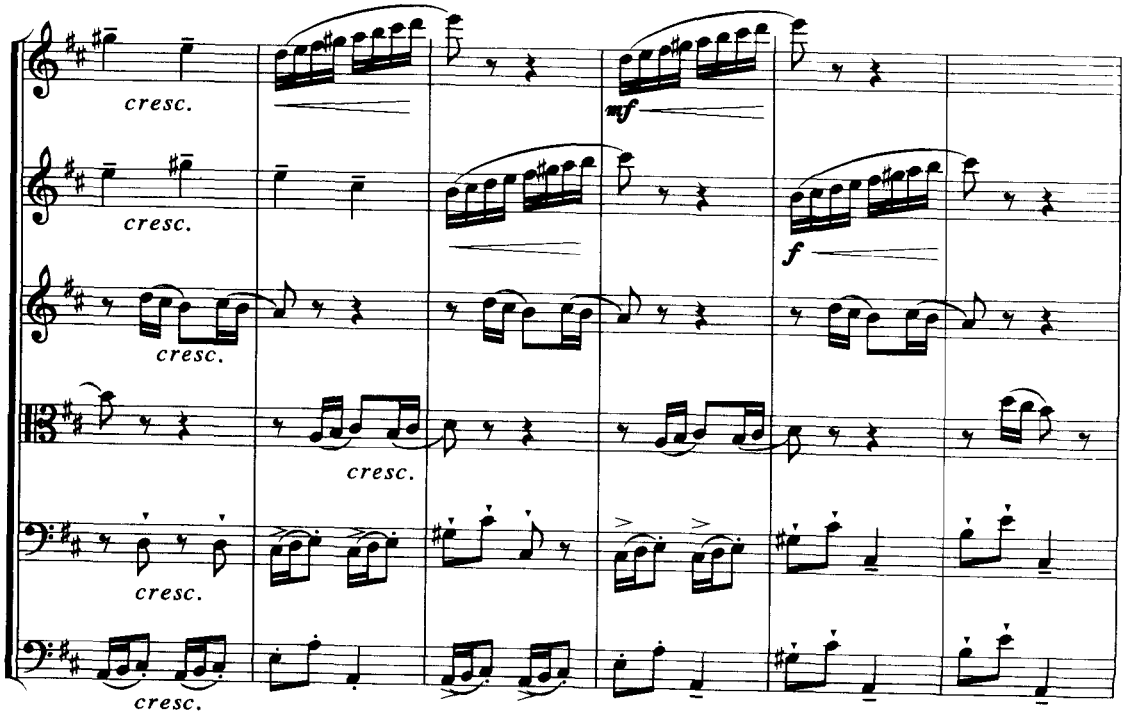
从上图可以看出，这段三重卡农的进入形式、音程距离、都设计得十分灵活。而纵向对位结合中的音程、和弦及不协和音的处理，则十分严谨。

下面分析英国当代作曲家 B. 布里顿（1913—1976）《变奏曲与赋格》（“给青年们的乐队指南”）中，由三重赋格的三个主题构成的，形式多样、条件各异的六声部三重卡农段落：

例 327

B.布里顿《变奏曲与赋格》





上例中的第一部分，是二重卡农与两个对比旋律的结合，最上方的长笛声部与第一小提琴是以赋格第三主题构成的下二度卡农。第二小提琴与中提琴是由对题构成的上二度卡农，这对卡农形式灵活自由，音型化的动机有时同向模仿，有时反向模仿。并以休止符代替了卡农模仿中的对句，形成上下呼应对答的效果。最下面两个对比旋律中的低音提琴声部，是赋格的第一主题。大提琴声部是第二主题。

例中的第二部分是六声部三重卡农，最上方的长笛声部与第一小提琴构成下三度卡农。第二小提琴与中提琴是一对倒影无终卡农。最下面的低音提琴声部与大提琴声部构成上十度同向无终卡农(低音提琴实际音高比记谱低一个八度)。总括起来，这段含有同向卡农、变形卡农、无终卡农等多种样式组合的六声部三重卡农，层次多，对比鲜明，模仿结构清晰灵活，技术处理非常精致、细腻。

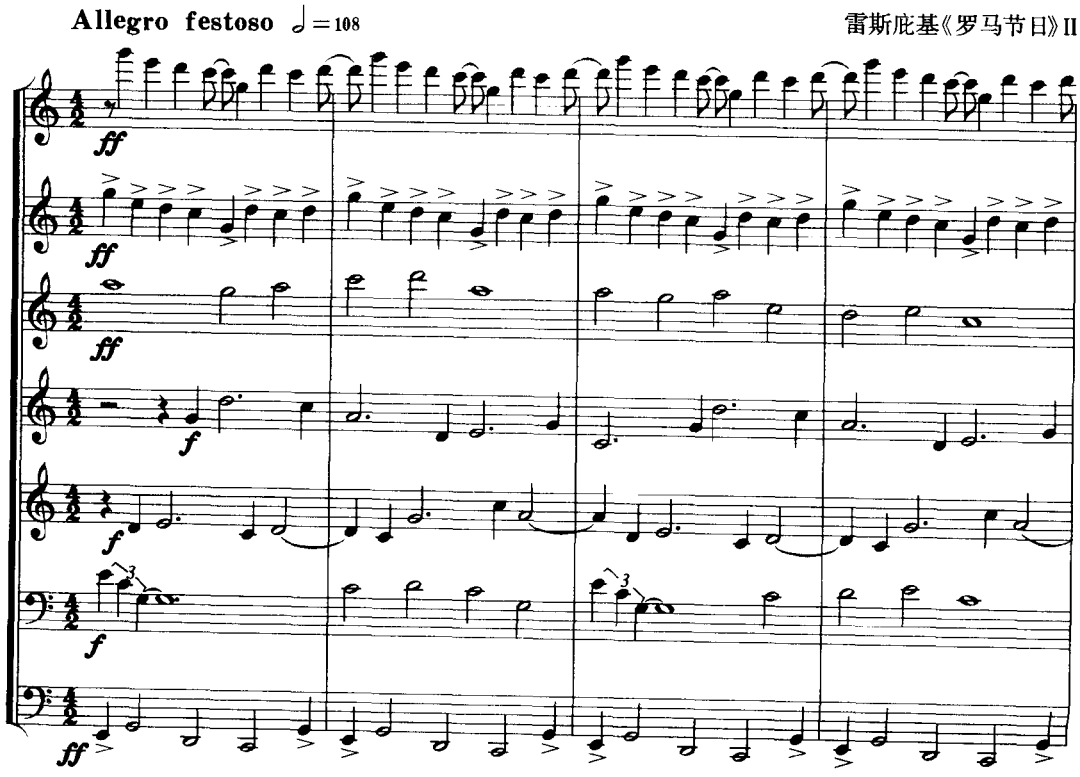
第四节　七声部复调

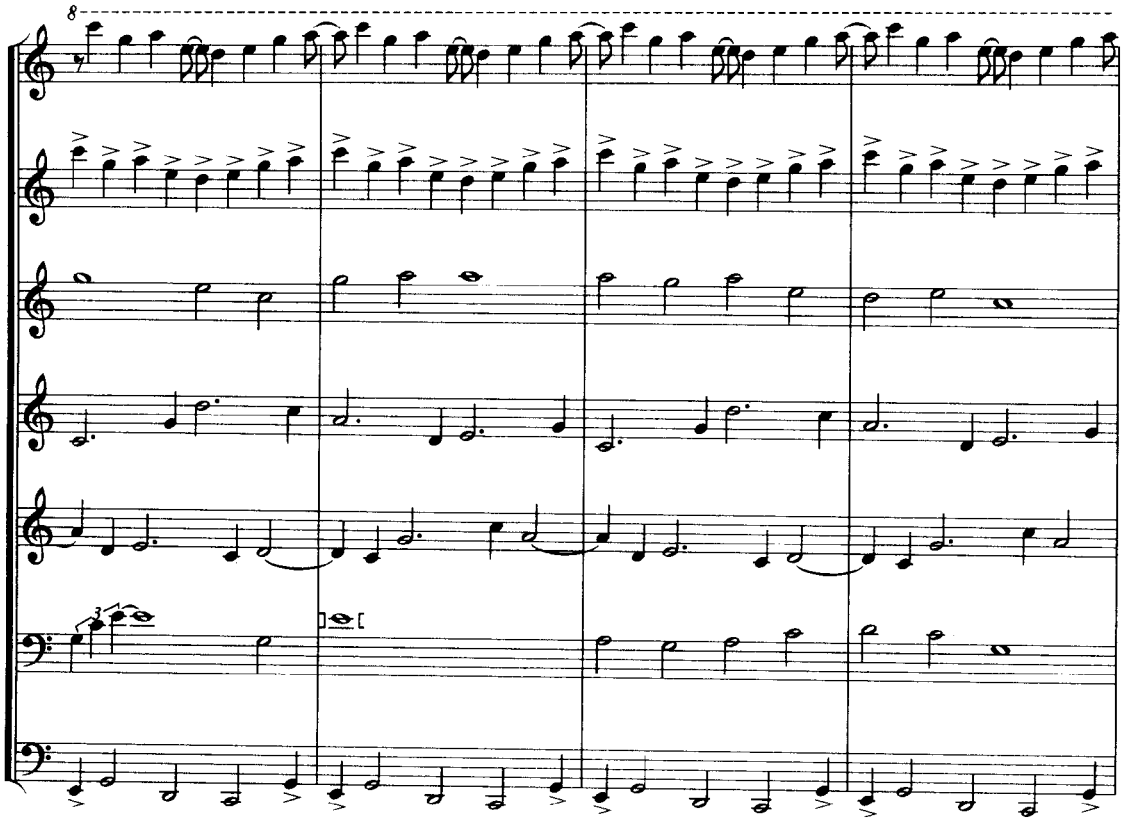
分析七声部复调不再以单纯的对比与模仿划分类别了。而是以实际作品中的组合样式作为分类依据。

一、二重卡农与三个对比旋律结合

下面分析意大利作曲家雷斯庇基(1879—1936)管弦乐《罗马节日》第二乐章《纪念日》中的一段七声部复调：

例 328





上例这个七声部复调段落，全部旋律均用五声音阶自然调式写成。其复调结构形式是：

第一声部与第二声部是相差一个八分音符时间距离的八度无终卡农，基本旋律材料是用八个四分音符音写的短句。

第三声部是完整的主题，用五声音阶写成。在乐队中由小号演奏。

第四、五声部是一对节奏无终卡农，以♩ ♩· 节奏型的不断重复构成完整的旋律结构。其中两个小节为一个乐句的旋律，不断进行反复，但，两个声部的旋律材料却是不相同的。因此，第四、第五两个声部之间形成的是双重结合关系，即节奏上是卡农式模仿关系，旋律音是对比关系。

第六声部是具有独立节奏特性的对比旋律。

第七声部是五个音一小节的固定低音。

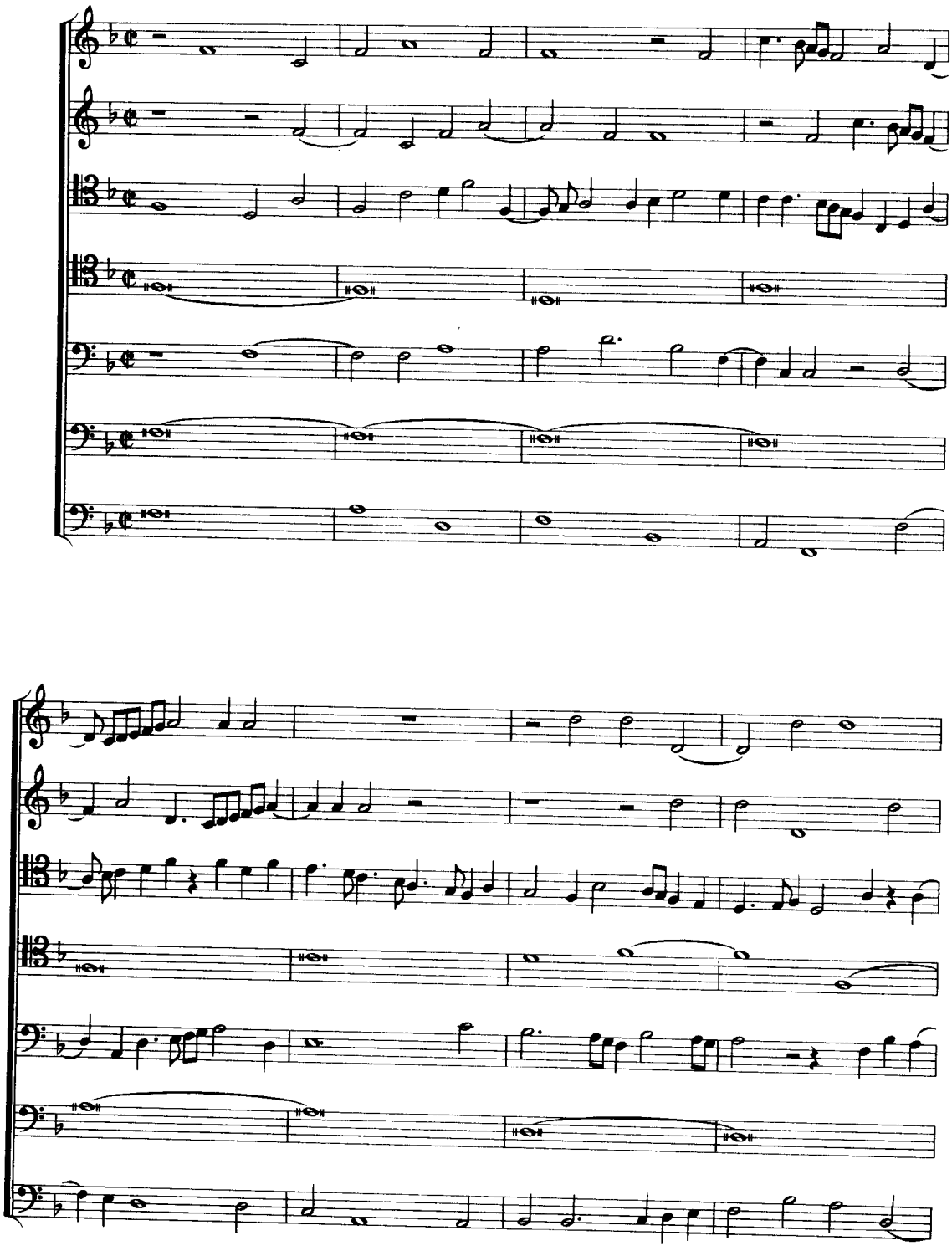
这一段丰富多彩的七声部复调，音响丰满、效果辉煌，是自然调式复调风格交响化的典范之作。

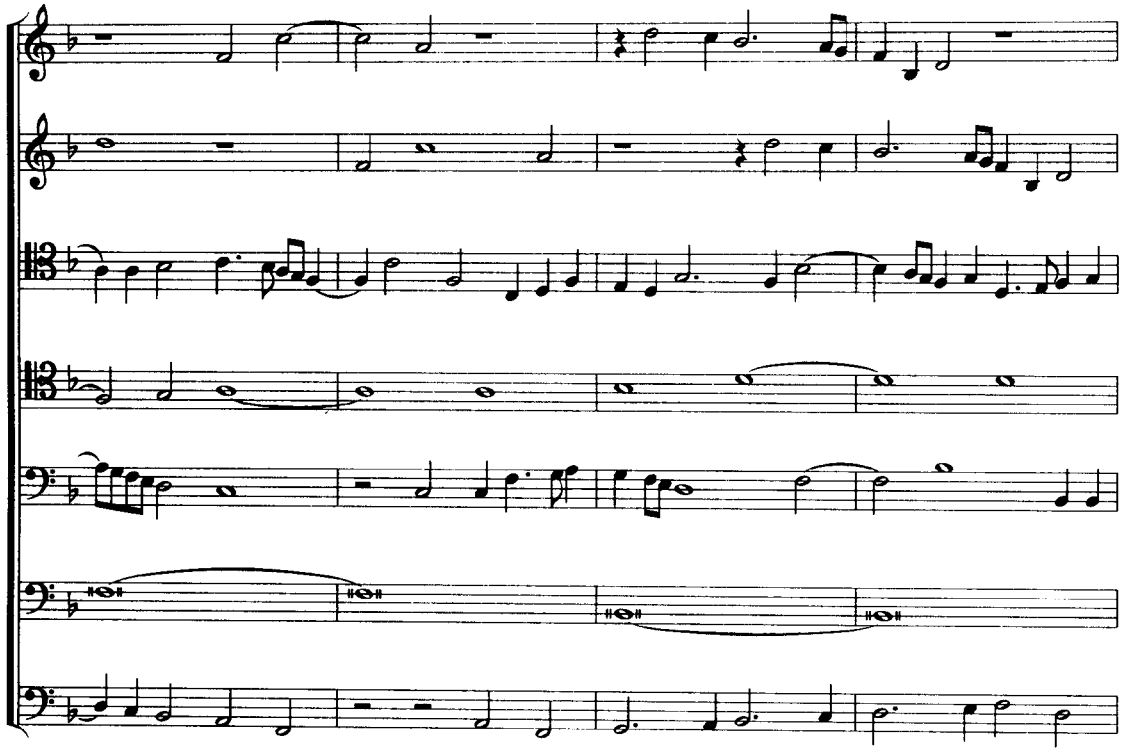
二、二重变形卡农与对比旋律结合

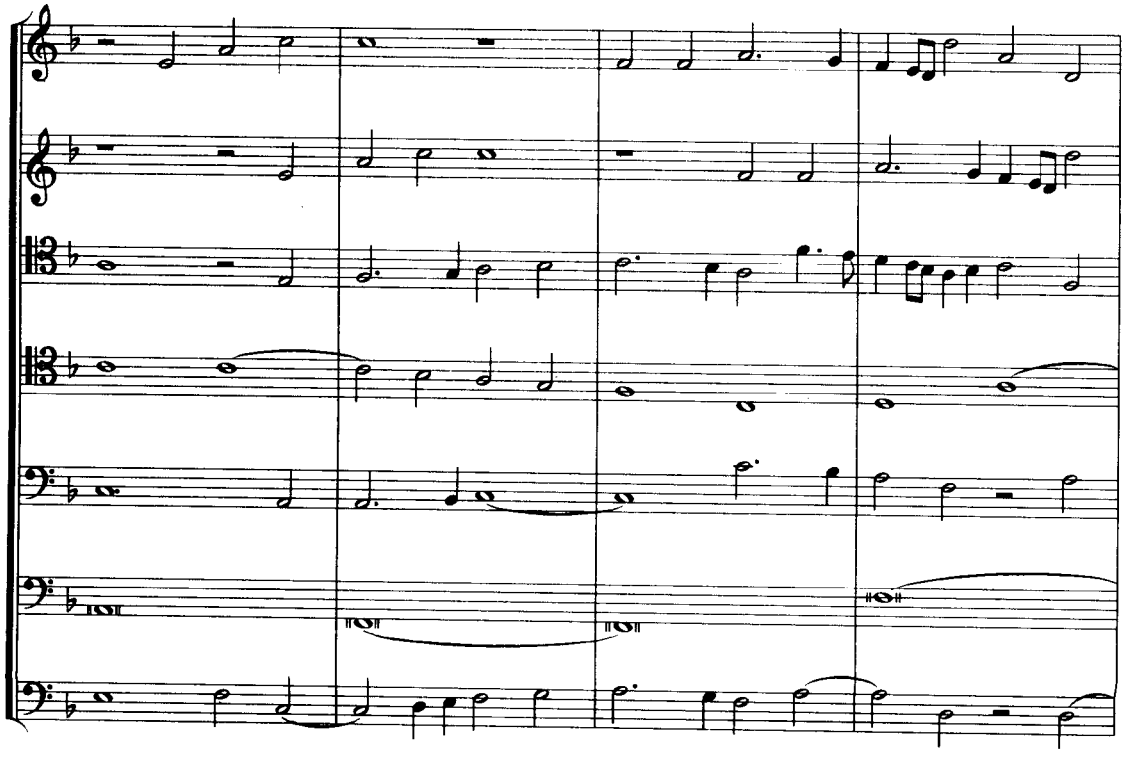
下面分析十六世纪英国作曲家塔利斯（T.TaLLis 1505—1585）作品中的一段包含有：*同向与变形构成的二重卡农和一个对比自由声部的七声部复调结构*：

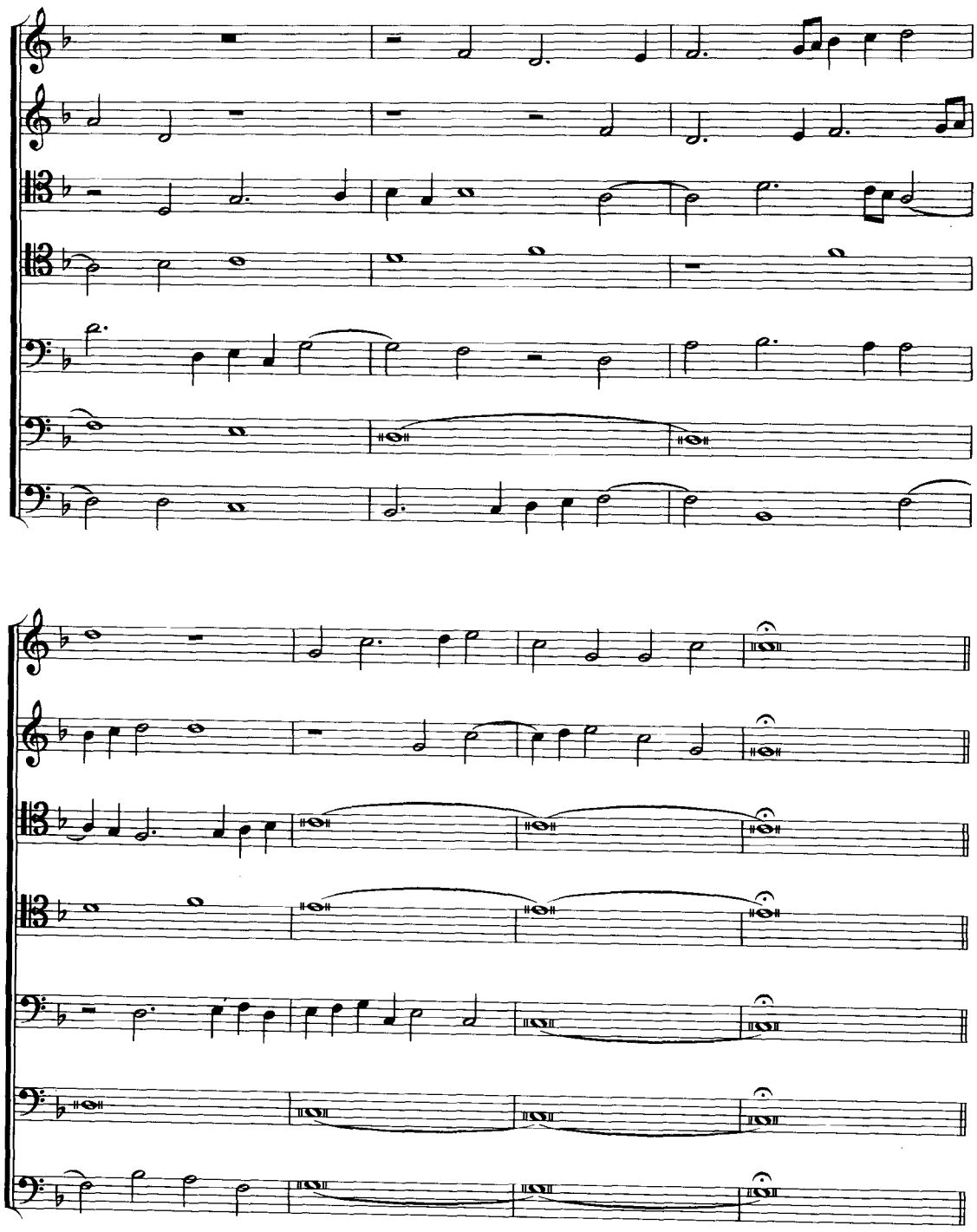
例 329

塔利斯《求怜曲》









上例是由两个主题的二重卡农与一个自由声部结合的七声部复调。但两个主题的卡农在声部的分配上是不均衡的。第一主题的卡农只是最上方的两个声部，这是一对时间距离为两个二

分音符的同度卡农。

第二主题的卡农则是由四个声部构成。其布局是，以第三声部为原形陈述的开始声部，第四声部与之形成扩大两倍的同向卡农。第五声部是独立的对比旋律。第六声部是第二主题扩大三倍的倒影变形模仿。第七声部是第二主题扩大一倍的倒影变形模仿。

综上分析，确实令人领略了这段运用丰富多变的复调技术写成的音乐所显示出的文艺复兴时期的复调风格特征。

七声部复调所分析的两个实例，虽选自不同历史时期的作曲家的作品，但在复调技术方面的共同点却是非常明显的。

第五节　八声部复调

八声部复调在实际应用中，比七声部复调还要广泛一些，这是因为，八声部组合容易取得平衡。尤其是两个合唱队同时演唱的形式，更容易展现八声部复调多重组合产生的均衡感与辉煌的效果。

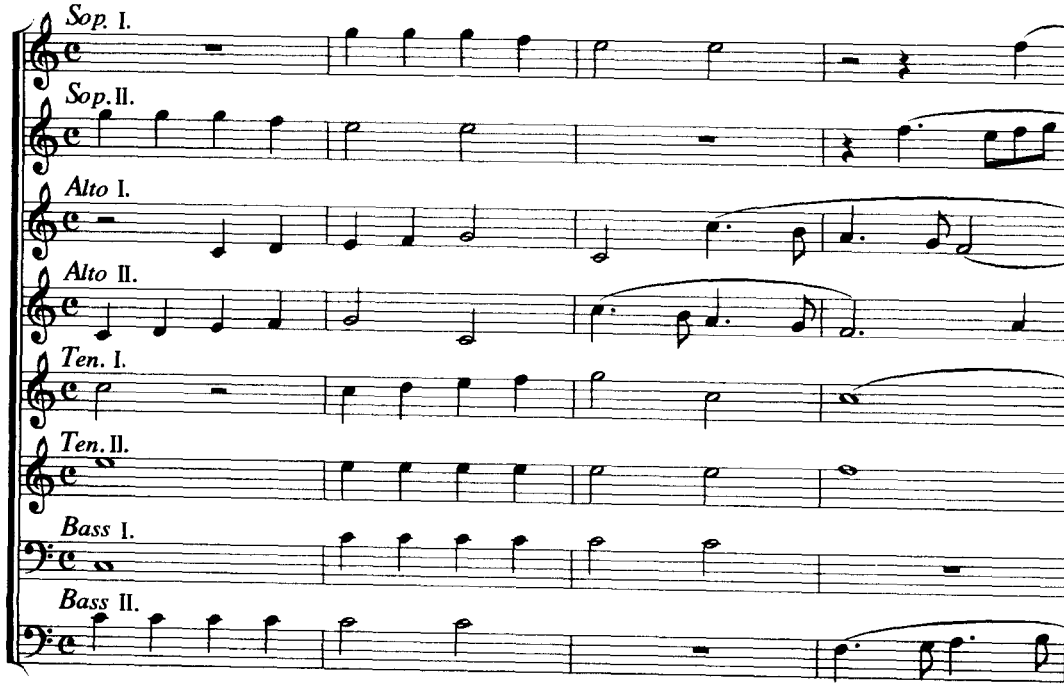
下面依然以实际作品中的组合形式作为分类依据。

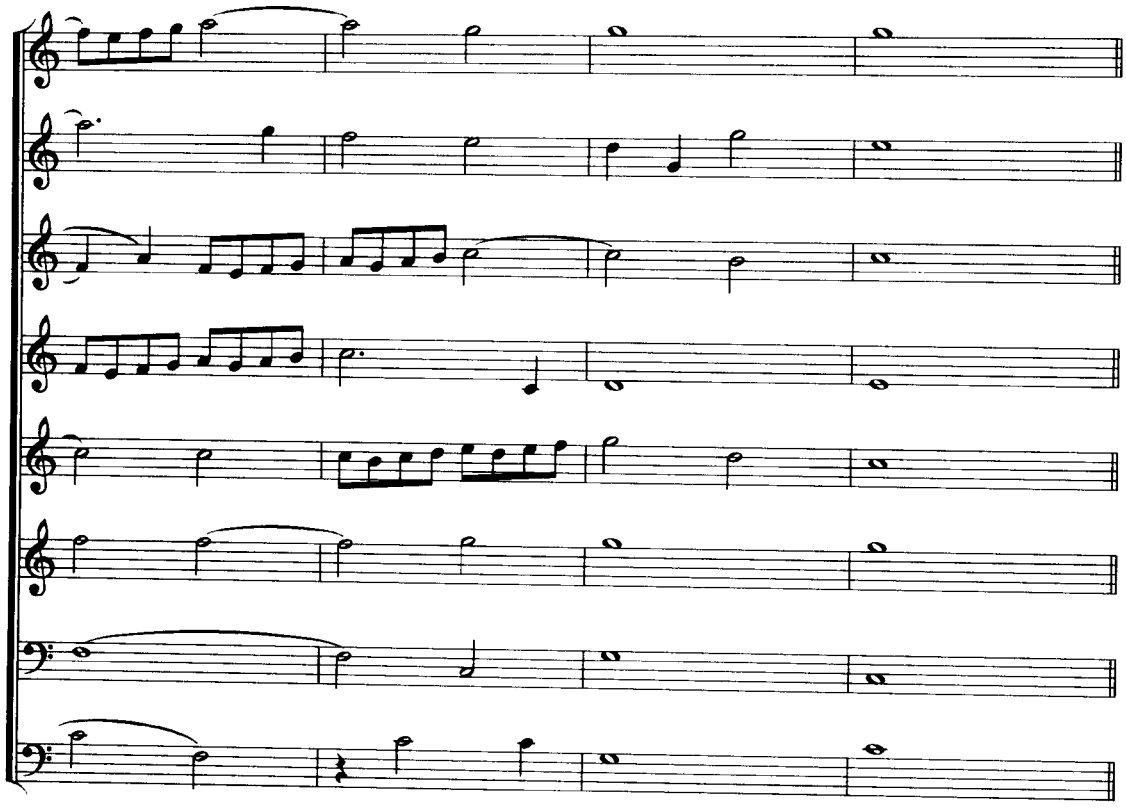
一、三重卡农加自由声部的八声部复调

下例选自意大利作曲家 G. 加布吕埃里(G.GabrieLi 1553—1612)的《赞美上帝》。

例 330

G.加布吕埃里《赞美上帝》No.3





上例这段八声部合唱音乐的复调结构，是由三重卡农加一个陪衬性自由声部组合的。三重卡农用了七个声部，虽然分配不均衡，但层次却十分清晰。

第一卡农是最上方的第一女高音与第二女高音演唱的同度卡农。这段同度卡农的时间距离也处理得很灵活，开始是一小节距离，第四小节处改为半小节，改动的目的是为了纵向结合的合理性。

第二卡农是由第二女中音开始，半小节的时间距离。由上方的第一女中音与下方的第一男高音先后加以模仿，构成了三声部的同度卡农(男高音记谱比实际音高高了一个八度)。

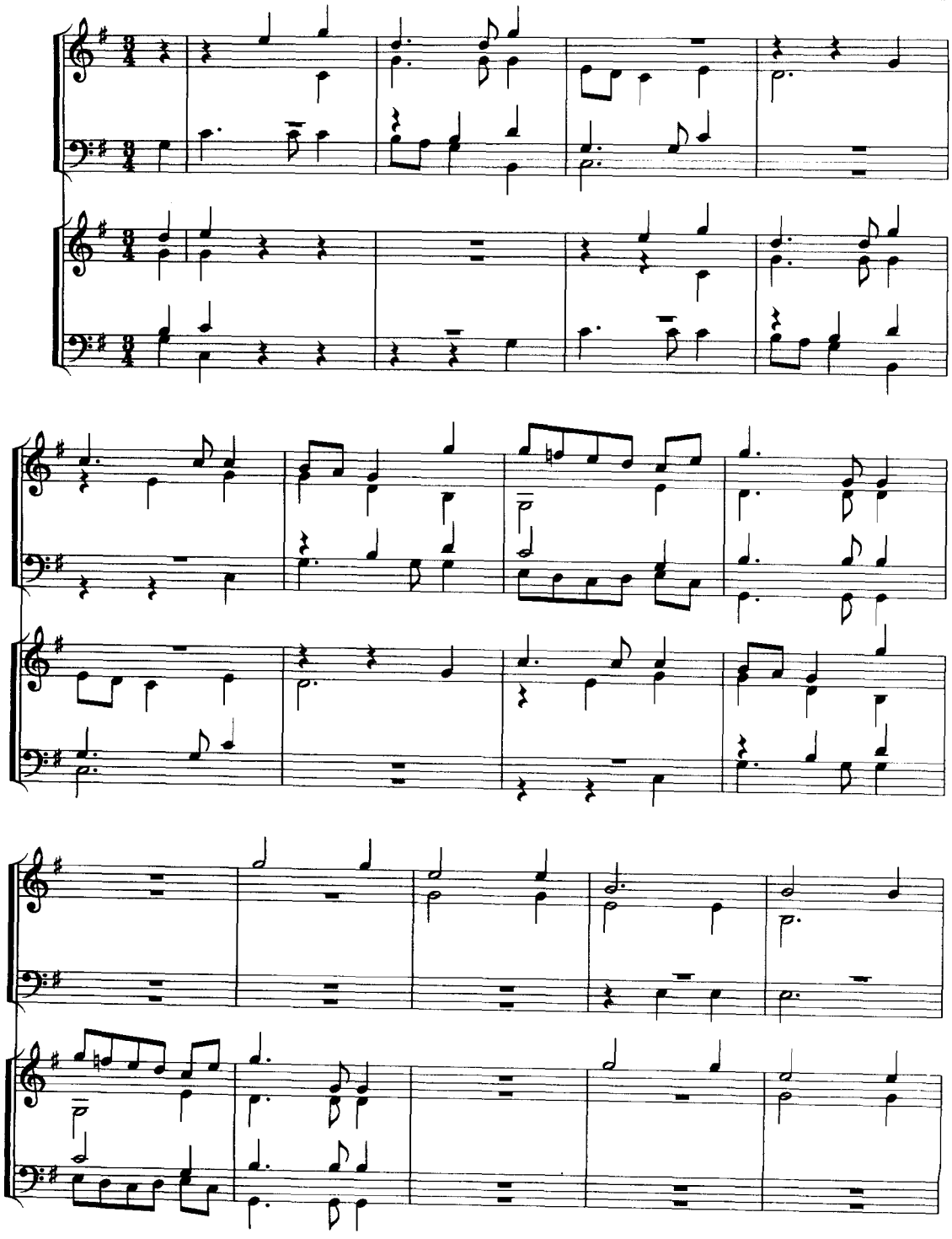
第三卡农是由第二男低音开始，第一男低音在一小节的时间距离上加以模仿，构成一对同度卡农。

自由声部是由第二男高音演唱的，起和声填充作用的旋律声部。

二、八声部二重卡农

例 331

凯鲁比尼《八声部经文歌》



上例是由两个合唱队演唱的八声部合唱曲。其中每个合唱队都是由四声部组成，组合形式十分均衡。

第二合唱队在两小节的时间距离上，严格地模仿着第一合唱队演唱的全部内容。

第一合唱队内部是由二重卡农构成，并且运用了卡农转位加以发展。所有这一切都被第二合唱队原样加以模仿。

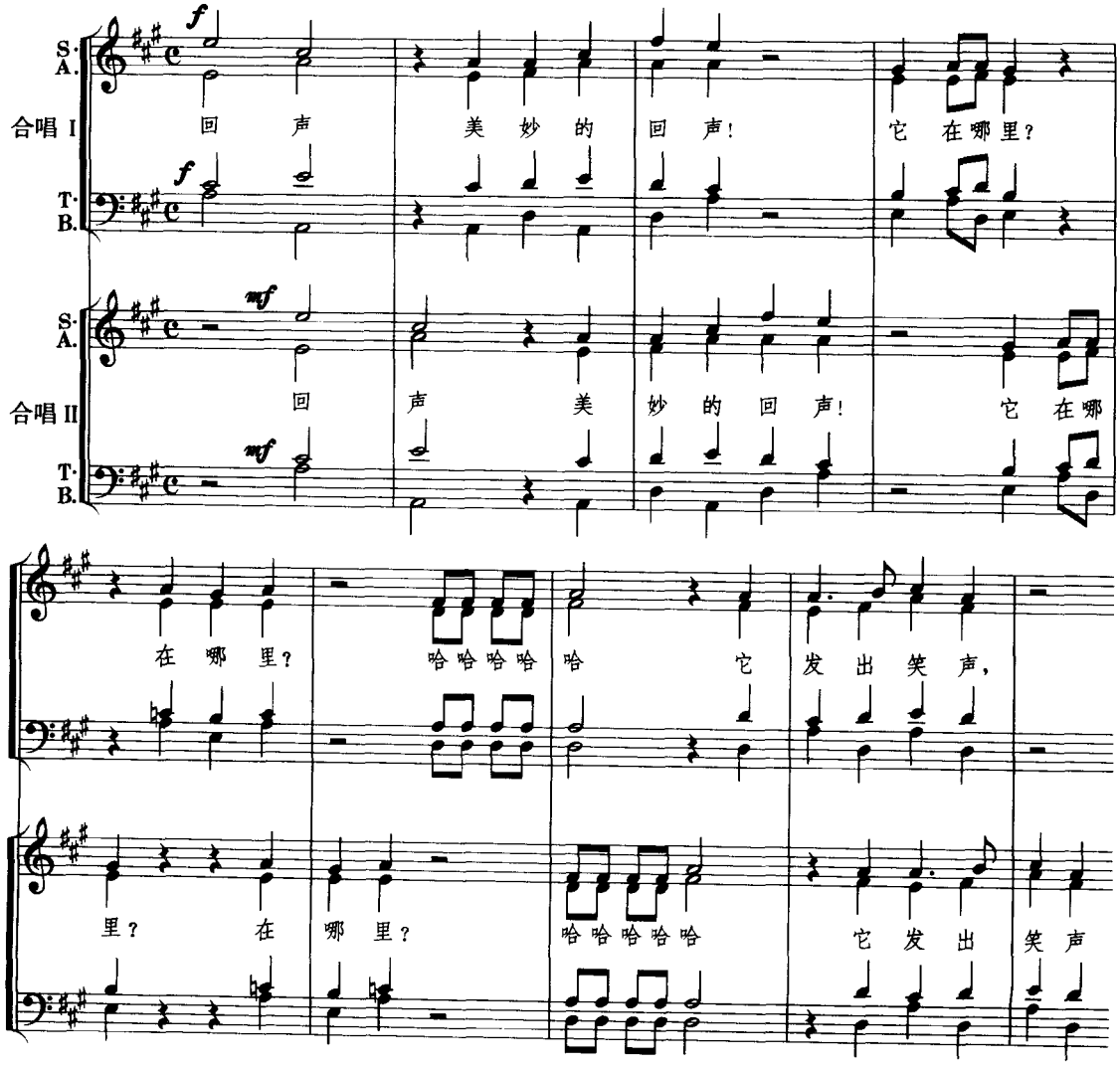
两个合唱队形成的整体即是八声部二重卡农，因为其中只有两个主题。如果将其看作是八声部四重卡农，就不够确切了。

三、四部和弦陈述的二部卡农

下面分析拉索(比 1532—1594)由两个合唱队演唱的八声部合唱曲《回声》：

例 332

拉　索《回声》



《回声》这部经典之作的总体复调结构是二部卡农。音程距离为同度,时间距离为半小节。与一般的二部卡农的不同点在于,这里的起句与应句不是单声部旋律,而是完整的四声部和弦。这种形式的卡农,其基本写作原则是将所有的起句与应句的纵向结合,都统一在相同的和弦中。因此,八个声部所表达的只是两个层次的卡农效果。结合以鲜明的力度对比,非常生动地描绘了山谷回声那悠远、辽阔的意境。

其他多声部的复调结构,是与时代及风格密切相联的。早期的复调音乐尽管声部数目早已多到惊人的程度,如十七世纪意大利作曲家罗马诺(Romano 1552—1636)创作的为九个合唱队演唱的三十六部卡农。虽然声部如此之多,而其中所用的音却极其有限,通篇只建立在G大调主和弦的三个音上,G大调音阶中的其他自然音级,也只是作为经过音而出现。可想而知,这样的多声部只是由重复音构成而已,不可能形成实际的复调效果。

二十世纪出现的超多声部复调结构,是与不同风格,不同流派的复调原则相联系的。这些创新的复调现象,在著者《二十世纪复调音乐》一书中有所分析,这里不再涉及。

练　习

运用自由写作原则,自行设计、组合:

1.六声部复调若干首。

2.七声部复调若干首。

3.八声部复调(其中应包括一首由两个合唱队演唱的八声部合唱曲)若干首。

下　　卷

赋格及其他复调音乐形式

第十八章　绪　　论

一

“赋格”是译音。各国均将源于拉丁文 Fuga 的发音，译为各自的文字。如：意大利文 Fuga，英文、法文 Fugue，德文 Fuge，俄文 ФуГА，中文赋格等。

赋格产生于 15 世纪。这种早期的复调音乐形式，是将一个简洁的主题首先单独陈述，再按照一定的音程距离由各声部轮流加以模仿而构成。但没有间插段。

16 世纪，赋格发展到成型阶段。主要是用于经文歌、弥撒等合唱复调音乐的写作中。

17 世纪下半叶至 18 世纪上半叶，即巴赫时代，赋格发展到了最为辉煌的时期，成为当时最高级的复调音乐形式。

巴赫完善了赋格的独立体裁意义，对赋格形式的发展作出了不朽的贡献。他一生创作了大量赋格曲，其结构形式上的多样化，复调技巧之丰富，内涵之深广，直至 20 世纪末，依然是复调音乐领域中高耸的丰碑。

海顿（1732—1809）、莫扎特（1756—1791）及同时代的格鲁克（1714—1787）等作曲家，将赋格的应用范围扩展到了歌剧、交响乐等体裁的音乐中，使赋格形式在戏剧性与交响性方面的艺术表现力得到了开拓。

贝多芬（1770—1826）是 18、19 世纪，在赋格形式方面进行创新发展，使其达到历史上又一个顶峰期的集大成者。他对赋格的结构形式进行了突破性的发展，如：转调布局范围的扩大，间插段新对比材料的引入，赋格主题的陈述与展开所具有的浪漫主义气质，以及整体赋格自由奔放的形象特征等，在奏鸣曲作品 106 第四乐章的三重赋格中体现得淋漓尽致。

贝多芬在赋格发展方面的创新贡献，对以后的作曲家产生的巨大影响，一直在历史长河中不间断地延伸着……。19 世纪柏辽兹（法 1803—1869）的《幻想交响曲》末乐章的赋格，李斯特（匈 1811—1886）《但丁交响曲》中的赋格等，表现出的鲜明形象特性和强烈的戏剧效果，都是继承与创新的结果。

俄罗斯乐派格林卡（1804—1857）及以后的里姆斯基——科萨科夫（1844—1908）、柴科夫斯基（1840—1893）、格拉祖诺夫（1865—1936）等作曲家的赋格，在继承西欧传统的基础上，结合俄罗斯民族音乐风格，使赋格增加了新的色彩特性，为赋格形式的民族化（有别于西欧各国的民族）、现代化开辟了一条新的路径。

20 世纪是赋格再现辉煌的一个世纪。不论是将赋格应用于其他体裁的音乐中，还是作为独立体裁的乐曲而存在的赋格曲，或者组成《前奏曲与赋格》套曲曲集等，都得到了不同风格的作曲家的重视与创新热情。使经历了帕莱斯特里那、巴赫、贝多芬这几位里程碑式的音乐大师的创造、发展、完善、再发展的赋格形式显示出不朽的生命力。

二十世纪，在赋格领域中出现了多元发展的纷繁局面，各流派的作曲家，都将其创新技术及语言特点综合体现在赋格的写作中。如贝尔格歌剧《沃采克》中的赋格，巴托克《弦乐、打击乐、钢片琴曲》中的赋格，卢托斯拉夫斯基为十三件弦乐器创作的《序曲与赋格》等，都进行了大胆的突破，甚至产生出变异性特征。

肖斯塔科维奇(1906—1975)这位20世纪作曲家的赋格，则是本教程研究的重要内容。肖斯塔科维奇将传统赋格形式与民族特性和时代特性进行了完美的结合。他的《二十四首前奏曲与赋格》、交响乐、清唱剧、室内乐等体裁音乐中的赋格，都是二十世纪赋格领域的经典。

中国专业音乐教育领域对赋格的研究、教学以及创作实践等方面，在二十世纪下半叶得到了迅速的发展。既重视对传统的继承，也强调与艺术表现相结合，并重视走民族化、现代化的创作道路。因此，运用民族调式音阶进行赋格创作已成为普遍现象。

中国作曲家在交响乐、大合唱等体裁中的赋格，都是直接为表现内容而应用的。在《序曲与赋格》套曲，以及独立存在的赋格曲等方面的创作更是呈现出多姿多彩的局面。这一切表明了，我国在赋格的研究与教学和创作实践等方面，都达到了与世界同步发展的水平。

二

赋格，作为独立的复调音乐曲式，有其特殊的结构规律。其重要特征是：主题周期性的循环出现。这种周期循环出现的主题，按照调性发展的原则划分成三个组成部分，即：呈示部、中部(展开部)、再现部。

三个部分中，只有呈示部具有区别于其他任何音乐形式的独特结构样式。

中部，则是将主题及呈示部各成分加以展开的部分，是赋格结构中最为灵活多样的部分。如果说，呈示部基本定型，那么，中部便是最不定型的部分，因为中部要经过丰富多样化的发展手段，将主题内涵揭示得更为深刻，以显示其整体赋格的独立性格特征，而不流于千篇一律。

再现部是总结性的结束部分。据考证，在巴赫所写的四百多首赋格中，有好几十首赋格的呈示部，有着同样的结构。但是，其中却没有任何两首赋格具有结构相同的中部或再现部。

由此可见，巴赫在完善赋格形式时，以其伟大的实践为赋格整体的构建，设计出了这个能够充分发挥创造性的结构空间。

随着历史的进程，主调音乐形式的形成与发展对赋格产生了巨大影响，从不同方面渗透融合进赋格的外部结构框架和内部组织中。不过，这些融合进来的曲式原则，只是隐含着的因素，它可以对赋格的内部划分起一定作用，但却没有取代赋格本身的结构基础。

三

赋格的类型划分，可以从各个角度进行：

(一)根据演出形式划分：

1.声乐赋格(合唱、重唱)。

2.器乐赋格(钢琴、管风琴、重奏、管弦乐队等)。

3.混合赋格(人声与器乐组合)。

(二)根据声部数目划分:

1.二声部赋格。

2.三声部赋格。

3.四声部赋格。

4.五声部赋格。

5.六声部赋格 等。

(三)根据主题数目划分:

1.单主题赋格(也称单赋格)。

2.二重赋格(也称复赋格)。

3.三重赋格。

4.四重赋格。

5.更多主题构成的赋格。

(四)根据其他因素划分:

1.小赋格。

2.赋格段。

3.严格的赋格。

4.自由的赋格。

5.带固定对题的赋格。

6.不带固定对题的赋格。

7.带有紧接段的赋格。

8.不带紧接段的赋格。

等……

第十九章　赋格的主题

第一节　综　述

赋格的主题是构成完整赋格的最基本、最重要的部分，也是体现着赋格在音乐形象、音乐风格上的特性的最集中、最核心的部分。可以说，赋格主题是对整个赋格起决定作用的成分。

赋格的主题是一种具有独立意义的、形式特殊的完整结构，具备着构成完整曲式的各种必要的因素，如下述各项：

1.明确地表现出音乐的形象特征及风格特征，甚至体裁特性。

2.主题的内部结构具有严谨的逻辑性和组织性。

3.主题的内部具有明确的调式调性功能结构骨架。

4.主题的旋律发展有层次，有逻辑，有高潮，有低点。

总之，任何曲式所具有的构成要素，在赋格主题这一特殊的形式中，都有不同程度的体现。理解了这一点，就可以在写作赋格主题时视野开阔地进行构思。

此外，为使主题便于进行复调性发展，主题的音域要有限度，合唱赋格的主题音域要受人声音域的限制，保持在八度之内最为适宜。器乐赋格的主题音域也不要过宽，保持在十度之内最好。这样，在运用各种可动对位发展时，可以保持线条的清晰性，少出现交错现象。

对于写作赋格来说，创作一个完美的主题是第一位的。而在写作主题的过程中，对主题的开端部分更须多下功夫。主题的首部不论在音调上、节奏上都要紧紧地按照所要表达的音乐形象进行构思。从而使开始部分成为赋格整体的最基本的建筑材料。

主题的开端部分进入主题结构之后，其进一步发展，以及与其他部分的连接关系，则是创作主题的另一个重要方面，是决定音乐结构组织的逻辑是否严谨、层次是否清楚的重要条件。如果主题仅仅找到了一个具有特性的开端部分，而不注意与其后面部分的有机联系，那么，这个开端部分就会无所依附而成了一个孤立的成分。这样的主题必然是前言不搭后语，层次凌乱、支离破碎，开端部分也会变得毫无价值。因此，赋格主题首部以后的成分，都应与首部紧密相连，形成血肉不可分的关系。

第二节　主题的结构形式

分析赋格主题的结构形式时，不能套用主调音乐中的曲式结构概念。因此，只能根据赋格主题内部结构的特殊性，分为下述三种类型。这种分类，主要是以构成主题所使用的材料为依据，是从写作技术角度出发，紧紧抓住赋格主题在构成形式上的内在逻辑规律，以避免陷入盲目无组织的流水账式的写作方法。因此，这种分类法只是在特定情况下应用，切不要与其他概念混淆。下面分别讲述。

一、一部结构

一部结构的主题，是指主题中只运用一种基本材料。这种类型的主题，依照其表现形态还可划分成如下几种。

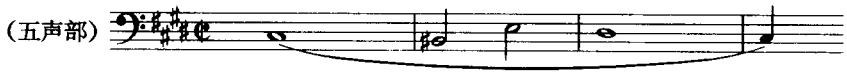
1.整个主题的结构不可分割。如图式所示：

A——。这种类型的主题，一般情况是，主题性格内在、抒情，或庄严肃穆。经常是以主音开始，主音结束。或属音、主音对答等，形成较稳定的停顿感。

旋律节奏一般比较宽广悠长，运动连贯。这样的主题，多数是用在四声部、五声部等多声部赋格中，并与特定的表情特性相联系。见下例：

例 333

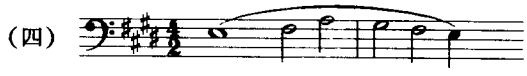
巴　赫《平均律钢琴曲集》I_4



上例这个主题，情绪庄严肃穆，主题用了五个音，主音开始，主音结束，中间未再出现主音，保持了连贯运动的特性。

例 334

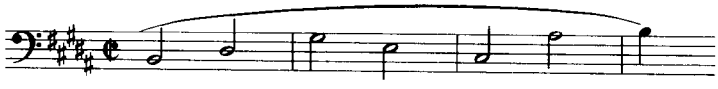
巴　赫《平均律钢琴曲集》II_9



上例也是圣咏式的庄严情绪，由主音开始逐次上升到高点音，然后级进下行到主音结束，形成拱形的旋律线。

例 335

巴　赫《平均律钢琴曲集》II_{23}



上例除与前两例具有共同的特点外，其内含的和声功能Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ，更为明确而清晰。旋律线的运动呈现出波浪形。

例 336

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.13

上例是一首抒情性的赋格主题，由主音开始到下属音的四个音富有激情和动力。之后下行级进进行到主音，形成了整个主题旋律的连贯性运动。

2.基本核心材料发展为两个对称部分。如图式所示：

A——A_1——。这种形式的主题，一般具有如下的特点：

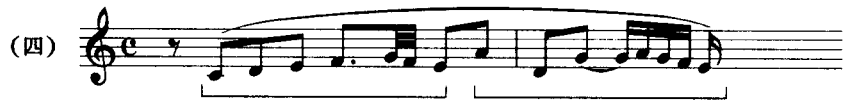
主题的基本核心材料是动机型，音调有特性。相对称的第二个环节，是基本核心材料的带有一定发展意义的变化形式，它以保持节奏型改变旋律音，或保持旋律音改变节奏型为主要变化手法。

两个环节在语气上相呼应，形成鲜明的问答结构，即问与答的关系。后者如同给前者以响应或情绪上的补充。

两个环节在调式结构的运用上，以确立运动方向，建立调性骨架为前提。这项原则体现在两个环节的衔接的处理上，两个环节的衔接一般有两种处理方法，一种是前一环节的末一音与后一环节的开始音是四、五度关系。这种情况，后面环节的出现具有力度上的增长及调式功能色彩变换的新鲜感。另一种是级进平滑的连接，这样的主题旋律柔和富有抒情性。下面分别举例分析。

例 337

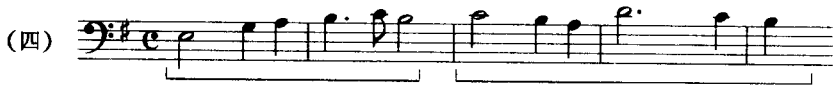
巴　赫《平均律钢琴曲集》I_1



上例主题的基本材料是由七个音组成的，具有鲜明特性的动机。这个动机由主音开始，停在Ⅲ级音上。后面的环节是由Ⅵ级音开始，这里的衔接，也即变化点是用交替调式的强功能进行。主题最后也停在Ⅲ级音上，这样，两个环节便由Ⅲ级音形成了呼应效果。主题采用的发展手法是，保持了一部分节奏型，也保持了一部分旋律音。两者是交错进行的，如：开始的节奏型 在第二个环节的开始进行了重复，但旋律音调却进行了明显的改变。基本材料的后三个音在主题的末尾处进行了重复，但节奏型则进行了变化。这种处理形成了主题的内部材料的高度统一及严谨的逻辑性，而又具有一定的发展意义。

例 338

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.4



上例是一首抒情性的主题，音调连贯、流畅、富有歌唱性。基本材料是前两小节，由主音开始，属音结束。第二个相对称的环节，是基本材料的变化反复。两个环节是用平滑级进连接起来。

例 339

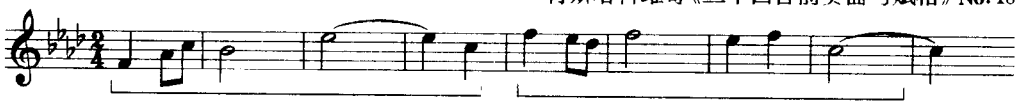
拉可夫斯基《赋格》

上例这个主题的核心材料是一个很有特性的动机，开始于主音，结束于主音。第二个环节保持了第一小节的节奏型及后四个旋律音。然而，第二个环节开始处的旋律音却很有生气，由导音开始向上六度跳进至属音，构成主题的高点音，之后曲折地下降。前呼后应很有层次，最后结束于主音。

例 340

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 18

(四)



上例中的主题基本材料是前四小节，由主音开始，属音结束。第二个环节也是四小节，也是主音开始属音结束，但是，没有重复的感觉，这是因为，这个主题是由明确的问答结构形成的。第一个环节具有提问的语气，第二个环节则是肯定的回答语气。两者之间前呼后应，相互依附而存在。其发展手法也是保持节奏型与保持旋律音交错使用。

3. 基本核心材料发展为两个不对称部分。如图式所示：

A——A_1————。

或 A————A_1——。

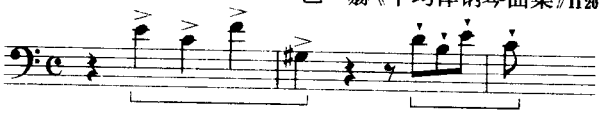
这种形态的主题的两个环节是不对称的，可能前短后长，也可能前长后短。但音乐的内在情感却是密不可分的，它们相互依附而存在，形成明显的问答结构。

两个环节的开始音以不相同为典型，由此造成第二个环节出现时的动力效应。两个环节的开始音相同时，后面的环节一般是补充的性质。下面分析实例：

例 341

巴　赫《平均律钢琴曲集》II_{20}

(三)

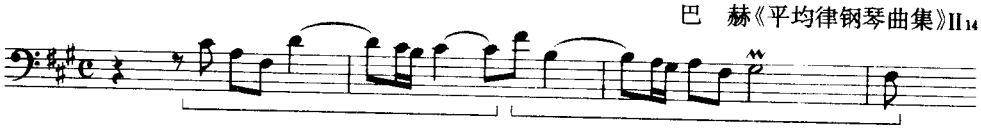


上例这个 a 小调赋格主题，性格坚定有力。由属音开始的核心动机的后两音，是由Ⅵ级音向下跳进到减七度的导音上，造成具有冲击力的特性音调。第二个环节是将核心动机的节奏加以紧缩的下二度模进，结束于Ⅲ级音上。正是由于运用了紧缩的变形手法，而形成了前长后短的现象，并保持了主题材料的高度统一。

例 342

巴　赫《平均律钢琴曲集》II_{14}

(三)

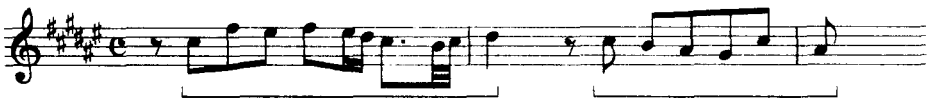


上例主题的基本材料是七个音组成的动机。第二个环节是将第四至第七个旋律音，用下三度模进的方法进行变化重复的。最后由长时值的Ⅱ级音进行到主音构成了主题的稳定的终止式。主题首部的向上六度跳进，与第二环节中的向下五度跳进，形成了明显的问答结构，使整个主题具有了内在的联系，与严谨的逻辑性。此外，这里是由终止式的需要而造成前短后长的不对称形式的。

下例是前长后短的呼应结构：

例 343

巴　赫《平均律钢琴曲集》I13

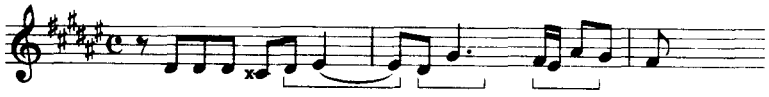


这是一首抒情性的主题，基本材料的开始是由属音到主音的上行跳进及装饰后又一次出现所造成的特性音调。基本材料的进一步发展实际上是由下行级进再向上级进到Ⅵ级音构成的一个节奏华丽、音调婉转，并形成提问语气的短句。第二个环节是将主题首部用自由的反向进行构成，语气上回答了前面环节的提问，前呼后应，逻辑十分严谨。

4.基本材料中选取个别成分形成内部发展。一般情况是选取基本材料中的富有动力感的个别成分，加以模进或反复，造成主题内部的动力性发展。见下例：

例 344

巴　赫《平均律钢琴曲集》II8



上例是♯d 小调赋格主题，开始用主音同音反复，之后用导音上行级进至Ⅱ级音，这前面的六个音就是核心材料，表现了哀伤的情绪。第七、八两个音是第五、六两音的模进。之后又出现了再一次的模进，主题停在Ⅲ级音上。连续的模进造成了主题中的感情高潮。加深了音乐的表现力。然而，旋律的进行却是连贯不可分的。

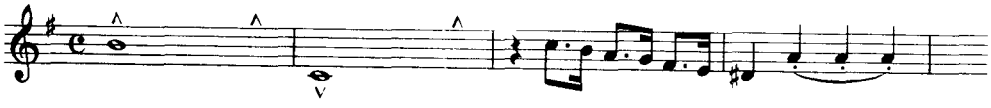
二、二部结构

二部结构的主题，是指主题中运用了两种材料，这两种材料具有一定的对比性。但它们之间又是互相配合，互相依附的，由此表现出相互间的内在联系，并形成一个有机的统一体。这种类型的主题也有几种不同的表现形态，下面分别加以分析。

1.两部分明确陈述而不进行发展。如图式所示：A——B——。见下例：

例 345

门德尔松《赋格》

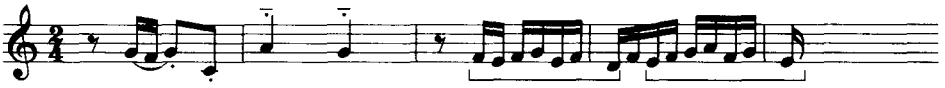


上例主题中的两部分材料，虽然外表绝然不同，但相互间却具有密切的内在联系，是相互依附而存在着，共同表达了一种强烈的情绪。两个部分的界限由休止符划分，但采用同一音的八度移位又促成了两部分不可分割的血肉关系。

2.两部分材料中的 A 不变，B 进行发展。如图式所示：A——B(b b_1)。见下例：

例 346

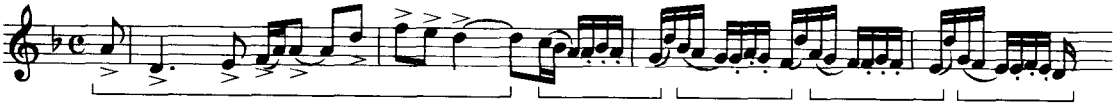
巴　赫《平均律钢琴曲集》II_1



上例主题中的 A 动机，性格活泼轻快，陈述之后未进行发展。第二部分是十六分音符构成的等时值音型，并用上二度模进的方法进行了发展。

例 347

柴科夫斯基：《第一组曲，赋格》

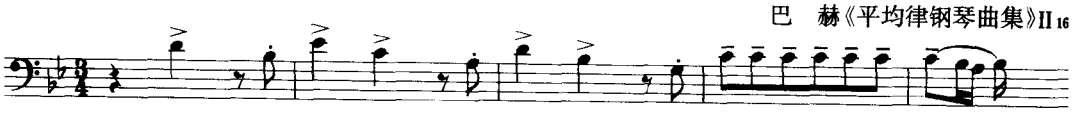


上面这首赋格的主题，是由两种具有鲜明对比的素材构成的。主题的第一部分特性非常鲜明，虽然基本材料只是一个主和弦的分解形式，但处理得十分辉煌，如同军号合奏的宏伟气势。第二部分是由十六分音符的等时值音型构成，运用连续三次的下二度模进加以发展。在模进的过程中音型上方用了一个主持续音分散在各音型中，起着支持作用，使下行模进并未形成情绪的下降。

3.两部分材料中的 A 发展，B 不变。如图式所示：A(a a_1)B——。见下例：

例 348

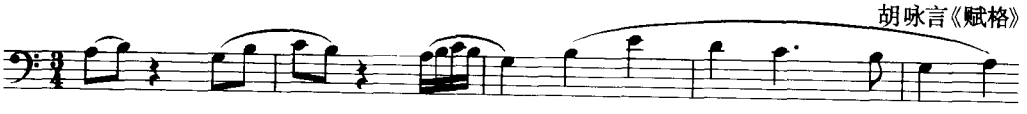
巴　赫《平均律钢琴曲集》II_{16}



上例开头的 g 小调属音 D 的出现，如同一声呐喊，它与后面的三个音构成了很有特性的动机，性格坚毅有力度。之后，这个动机在下二度加以模进发展。第二部分由主音到下属音的上四度跳进之后，在下属音上连续同音反复，使音乐情绪平静下来，再进入终止。

例 349

胡咏言《赋格》

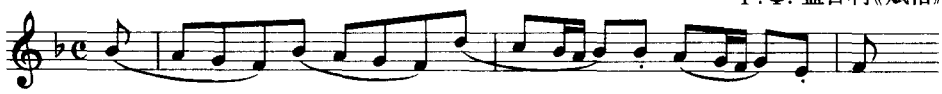


上面这首赋格主题，第一部分的核心动机是由开头两音构成，运用递增的方法加以发展。首先增至四音，再一次增至五个音，形成了很有激情的主题的第一部分。第二部分是不可分的连贯进行，旋律音调优美抒情。两部分具有明显对比，但连接得十分自然且逻辑严谨。

4.两部分材料均进行发展。如图式所示：A(a a_1) B(b b_1)。见下例：

例 350

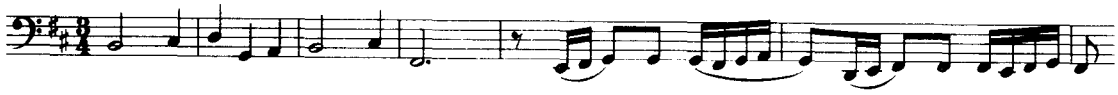
Г.Ф. 盖吉利《赋格》



上例开始是四音的弱起动机，连贯柔和，原样重复一次。后面的是用模进加以发展的活泼、跳跃的动机。

例 351

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.6



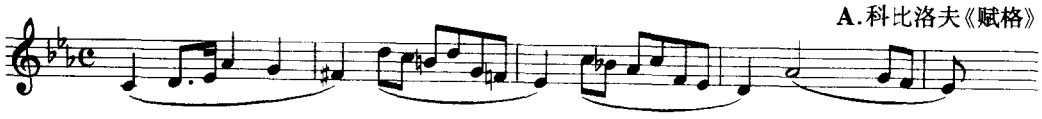
上例主题是由两个对比十分鲜明的材料构成。第一部分富有歌唱性，第二部分则是器乐化的旋律型。两部分内部都经过了发展，第一部分中的后两小节是前面材料的变化反复，但从旋律进行，第一部分是连贯的，一气呵成的。第二部分的动机是由九个音组成，在下属音级出现，之后用下二度模进加以发展。然而，主题中这两个鲜明对比的部分，是互相配合，互相对应的，它们有机的融为一体而表现了结构的完整性，和生动的形象特征。

三、三部结构

三部结构的主题是指在主题中运用了三种不同的材料 ABC。但它们是以各自不同特点来表现同一音乐形象的，这就是形成内在联系的重要因素。下面研究实例。

例 352

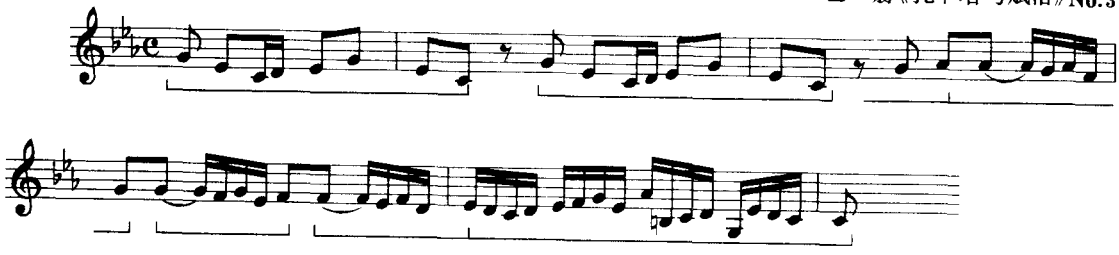
A.科比洛夫《赋格》



上例主题中的 B 材料进行了发展，形成了 AB(b b_1)C 的结构形式。

例 353

巴　赫《托卡塔与赋格》No.3



上例也是三种材料构成的主题，动机划分非常清楚，其中的 A 与 B 两种材料都经过了发展。A 动机是原样重复，B 动机是用下行模进加以展开，C 材料是连贯进行的。

第三节　带变音的主题

前面研究的全部主题都是建立在单一调性基础上。下面论述的带变音的主题，主要出现在转换调性及运用装饰性变化音两种情况中。

一、转换调性的主题

以传统调性为基础的赋格主题，也常运用转换调性获得主题内部的发展，增强主题的动力性以丰富艺术表现力。

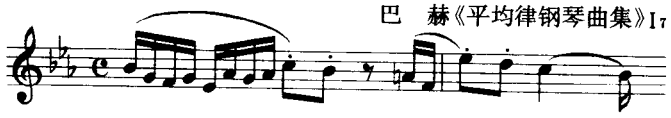
赋格主题的转调处理，一般情况是由主调转入属调或下属调。如果是运用转调模进则可能转入较远的关系调，之后再返回主调。当然，也可能有其他布局方法的。

运用转调时，应在主调调性已经明确呈示之后，再进行转调。转调的一般布局方法有如下几种：

1. 主调转属调并在属调结束

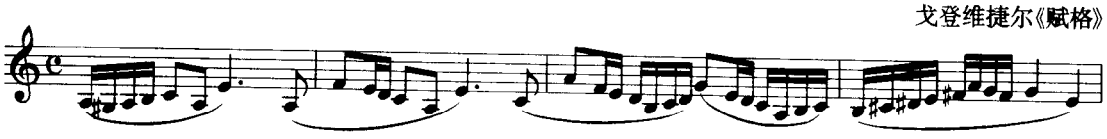
主调转入属调，在主题中便形成了两个调性的并置。见下例：

例 354



上例中主题的核心动机是建立在 ♭E 大调上，一个八分休止符之后转入了属调，特征音是还原 A，结束于属调 ♭B 大调。

例 355



上例主题的结构由三部分构成，前两部分都是建立在 a 小调上。最后一部分转入了属调 e 小调。其布局方法也是主——属，与巴赫一例同。

2. 主调转属调或下属调再转回主调结束

这种转调主题的特点是，调性框架为主调，即起点与终点均为主调，而内部进行转调发展，构成主——属(下属)——主的布局。

内部的转调方法很多样，有时新调较长，有时只是短暂离调。见下例：

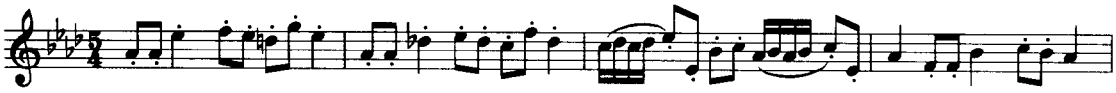
例 356

上例主题的调性是♯F大调——B大调——♯F大调，即主——下属——主的布局原则。

主题开始是由导音推出主音，这样的主题在巴赫的赋格中也是罕见的。然而，♯F大调调性却十分清晰、明确。休止符以后的六个音转入了下属调，与开始动机形成了呼应。之后转回了主调♯F大调。主题的最后四个音与中间的下属调上的后四个音形成移位关系，使两个调性更加明确起来。主题最后稳定地结束在主调的主音上。

例357

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.17



上例主题的第一小节，是一个很有特性的动机。就在这个动机中出现了短暂的向属调的转调，之后很快又转回主调♭A大调。这个短暂的向属调♭E大调的转调，虽然没有产生动力性作用，但却产生了色彩变换的动人效果，为这个优雅的主题增加了表情作用。

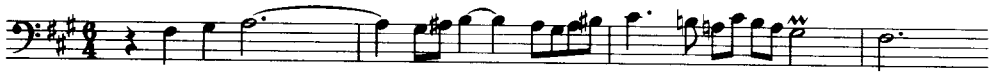
3. 转调模进的主题

主题内部运用转调模进的方法连续出现新调，形成强烈的推动力，造成主题自身的发展因素。

转调模进的布局原则是建立在上述两种转调原则基础上的，一种是在主调框架的基础上再扩展出新调性。另一种是在主调转属调的中间再增加新的调性环节，其主题的外部调性框架仍为主——属。下面分别举例论述。

例358

巴　赫《平均律钢琴曲集》I 14

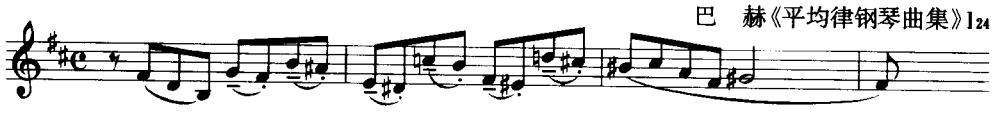


上例是一首充满感情的主题，由主音开始上行级进的三个音是核心动机，接着是将其紧缩了一倍时值的上二度模进，同时转入下属调b小调。之后又一次上二度模进（加入了装饰音）并同时转入属调♯C调。

这种进击式的转调模进，将音乐情绪一步步推向了高潮，主题的高点音是♯C音，也即主调的属音并由此转回了主调♯f小调。这个主题的转调模进布局是在主调框架内进行的，即主——下属——属——主。

例359

巴　赫《平均律钢琴曲集》I 24



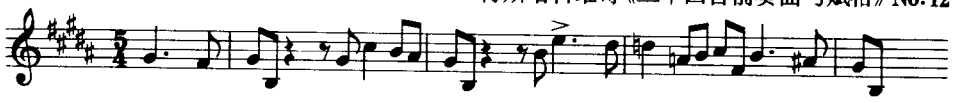
上例主题是开始于主调b小调，结束于属调♯f小调。其调性转换的方法是通过下属e小调以上二度模进关系转入属调♯f小调。在♯f小调内部运用了离调，最后在属调♯f小调结束。其布局原则就是在主调转属调的中间增加新的调性环节。其外部调性框架仍为主调转属调，即主——属。

二、带装饰性变化音的主题

建立在明确的调式调性基础上的主题，为使旋律音调丰富，增加色彩与情趣，而使用临时升、降记号将自然调式中的个别音级加以变化。这种变化音是以装饰音的形式出现，也就是说，是依附于调式音级的经过音、辅助音或跳进辅助音等，因此，这种装饰性的变化音构不成调性的转换。下面分析实例：

例 360

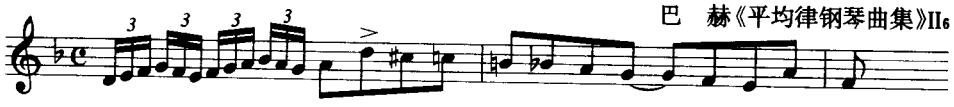
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.12



上例主题是建立在明确的♯g 小调调性基础上的，在第 4 小节中出现的原位 D、A 两个变音均为跳进的辅助音，D 是属音♯D 的半音变化，A 是降Ⅱ级音，依附于后面的 B。第 4 小节中前后出现的两个不同的Ⅱ级音的对照，使旋律增加了特殊的色彩。

例 361

巴　赫《平均律钢琴曲集》II6

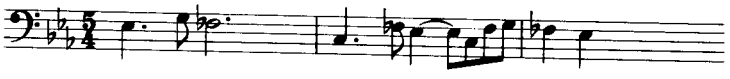


上面这首具有对比特性的二部结构主题的第一部分，是三连音构成的音型，并进行了一次模进发展，这一部分是由主音开始落到属音上。第二部分是八分音符等时值音型。两部分的衔接是属到主的功能性跳进。第二部分中的变化音，只是由主音下行进行过程中的半音经过音而已。主题最后由属音进入Ⅲ级音结束，调性骨架十分明确。

除上述各种对变化音的用法外，还有一种具有特殊性的应用形式，即将调式音级中的某一音的变化固定起来，形成一种特殊的音阶，从而使主题具有独特的风格。如下例：

例 362

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.19



上例是♭E 大调的赋格主题，但将Ⅱ级音全部降低半音，形成一种具有特殊色彩的调式结构，即所谓人工音阶。然而，在这个主题中♭E 大调的调性还是十分明确的。

总之，不论运用哪一种性质的变化音，都必须是在主调调性完全明确而肯定的基础上才可使用。这是运用传统调性写作赋格的一项重要原则。

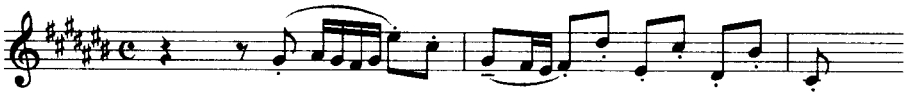
第四节　隐伏二声部的主题

在赋格主题的单声部旋律线中，如果运用旋律音的周期跳进，则可形成隐伏的二声部结

构。隐伏二声部主题具有立体感和动力性，这样的主题旋律性格一般是比较轻快、活泼的。当然，旋律音的跳进必须是有逻辑有规律的进行，这样才能形成隐伏的二声部旋律。见下面几首优秀范例：

例 363

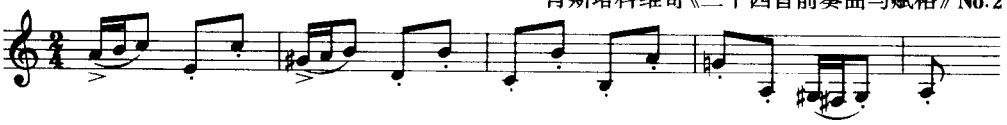
巴　赫《平均律钢琴曲集》I3



上例分支出的上方线条由第一小节的最高音♯E 开始下行级进形成。

例 364

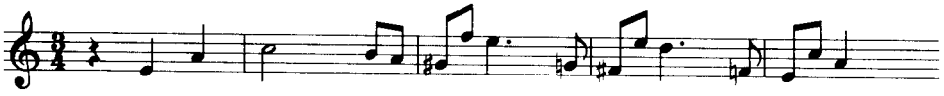
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.2



上例这个 a 小调赋格主题，是运用有逻辑规律的跳进形成了两个旋律线的同时运动。下方线条是由主音向下跳至属音 E，之后以下行级进进行，最后到达主音构成。分支出的上方线条由第三个音 C 开始，也由级进下行进行构成，最后汇合到统一的终止中。

例 365

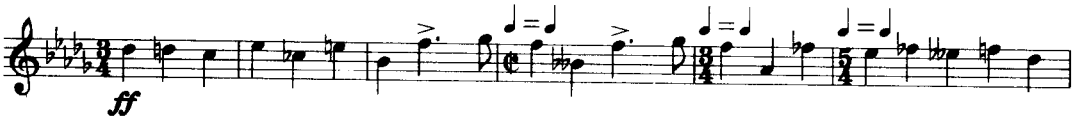
格林卡《a小调赋格》



上例主题的上方线条是 F—E—D—C—A 自然音阶构成。下方线条则由半音阶构成，最后汇合到 A 主音。

例 366

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.15



上例是一首非常新颖而独特的赋格主题。主题的旋律是由两个半音进行的线条构成，以第一个音♭D 主音为轴心，向上下两端扩展。上面的线条是：

♭D—♮D—♭E—♮E—F—♭G(下属音、高点音)。

下面的线条是：

♭D—C—♭C—♭B—♭♭B—♭A(属音、低点音)。其后汇合成一个线条，迂回曲折地进行到结束的主音上。

这首主题虽然旋律音如此丰富，而且还带有隐伏二声部，然而，♭D 大调调性结构却处理得极新颖又明确。

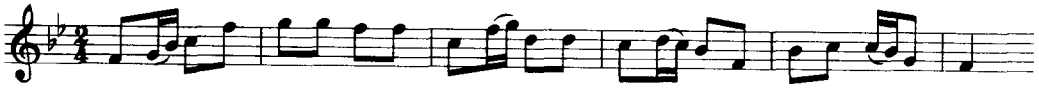
第五节　中国传统调式的赋格主题

前面研究的各种类型的赋格主题，基本上是大小调体系，其中有自然大小调，也有和声小调式等。而运用大小调以外的各种自然音调式及各国民族民间调式写作的赋格主题，基本未曾涉及。因为大小调体系以外的调式是与特定的民族风格密切相关的。不同国家、不同民族都有独特的调式结构，世界各国不同时期的作曲家都有运用各自民族的特殊音阶创作赋格的范例。而且还创造了一些适应于不同风格所需要的处理方法。

下面要分析的主要是运用中国传统调式创作的赋格主题，通过对这些主题的分析，可以从中学习到对不同特点的调式的不同处理方法。这些方法都是解决民族风格问题的宝贵实践经验。

例 367

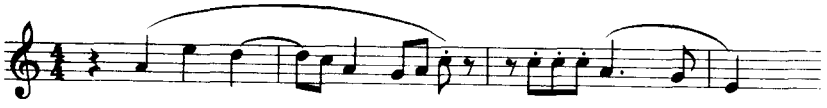
丁善德：赋格《欢乐》



上例是运用 F 徵调式写作的主题。主音 F 与属音 C 在旋律的发展中都给予了突出的地位，使其在建立调性结构中起到了应有的作用。而且，调式的色彩特性也十分鲜明。

例 368

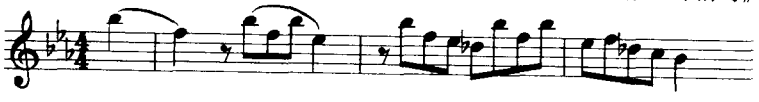
陈铭志《序曲与赋格》No.1



上例是运用 A 羽调式写作的赋格主题，羽调式与自然小调的结构基本相同。这首主题在对主音、属音的功能作用及旋律动机特性的塑造等方面，都处理得非常严谨，既具有鲜明的民族风格特点，又有明确的调性结构骨架。

例 369

饶余燕《引子与赋格—抒情诗》

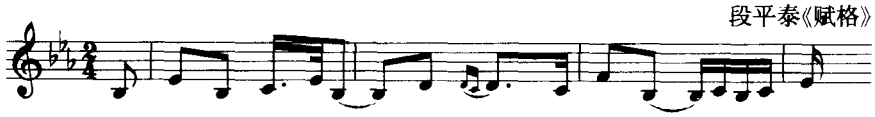


上例的赋格是运用中国西北地区具有特殊色彩的徵调式音阶写成。主音♭B 徵，属音 F 商，其中♭D 音是降低了的Ⅲ级音，也即被称作“苦音”的音。这个“苦音”正是西北地区具有特殊色彩的徵调式的特性音，它体现出鲜明的地方风格特征。

这首主题旋律的鲜明风格特点，以及基本动机的层层展开，都是在明确的调式、调性基础上

形成的,一切都处理得很完善。

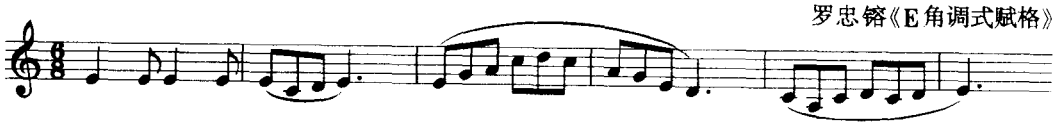
例 370



上例的赋格是运用♭E 宫调式写成。正如羽调式与自然小调式结构虽基本相同,但又不能混同的道理一样,宫调式与自然大调虽然也有着相同的主、属功能结构,但在具体的旋律运动中的处理方法却是有差异的。

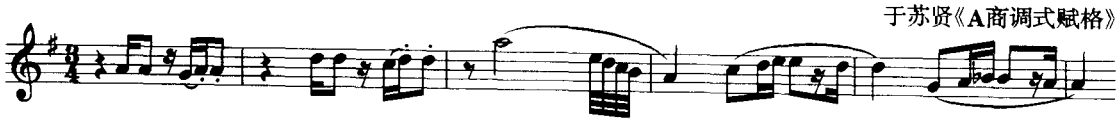
该主题中对主音♭E 宫与属音♭B 徵都给予了突出的地位,首部用属到主的跳进与同样情况的传统赋格主题的布局原则一致,这就奠定了调性结构的基础。但这个主题是运用京剧音调写成,具有鲜明的风格特征。所以,与大小调体系中的大调式两者在旋律的进行上是有明显差异的。比如:大调中Ⅶ级音是导音,以进行(解决)到主音为典型特征。而在宫调式中Ⅶ级音只是旋律性的因素,它不受和声的制约。这一点从上面主题的旋律进行中,已有很好的体现,这里的Ⅶ级音 D 是下行级进到Ⅵ级音,表现了旋律的色彩特性。

例 371



上例是五声音阶角调式赋格主题。因为五声角调式缺少Ⅴ级音,即没有属音。所以,调式调性结构的建立便需要运用特殊的方法,否则会产生模糊感。上例是运用对角音(主音)的特别强调的方法,赋予其稳定的主音地位的。此外,还运用主音角的下方二度音商(D)的旋律性导音功能,加强了主音的稳定性与角调式的色彩特性。

例 372

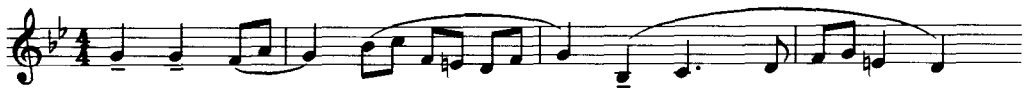


上例是 A 商调式的赋格主题,最后的♭B 音是为了表现苍凉、悠远的意境而用的装饰性变化音,不是调式的基本音级,也不构成转调。

为了明确商调式结构,显示商调式特有的色彩,主题中给商(主)音以非常突出的地位。此外,为了避免产生 A 羽调式的效果,便没有直接运用 A—E 的进行。主题首部是用商—徵的上四度跳进,再用向上五度由徵至商的跳进到达高点音 A 商。后面一泻千里的下降低点也是 A 商。主题就是运用这些特殊的方法来强化商调式的调式结构以及色彩特性的。

例 373

林　华《赋格》



上例是运用中国古代七声 G 羽调式写作的赋格主题。其中的升高Ⅵ级音(还原 E)是中国传统音阶特有的变徵音,而不是转调。在这首赋格中由于变徵音的运用,使主题古朴典雅的风格特点,和浓郁的民族神韵,更加绚丽动人。

以上分析的运用中国传统调式写作的赋格主题，都具有清晰明确的调式调性结构，而且各自都显示了不同调式的色彩特性。这些问题的解决正是研究这一课题的目的所在。

练　习

1.运用大、小调体系写作各种结构类型的赋格主题各若干首。

2.运用中国传统调式写作赋格主题,五种调式各若干首。

第二十章　赋格的呈示部

第一节　综　述

呈示部是构成赋格形式的第一个部分，也是主题初次陈述的部分。在这一部分中，主题首先单独在一个声部出现，然后在各个声部以模仿关系逐次进入。呈示部中主题进入的次数一般是与赋格的声部数目一致，比如，二声部赋格主题在呈示部进入两次，三声部赋格主题进入三次，四声部赋格主题进入四次等，这是典型的规律。但也有其他各种进入形式的，如，补充呈示与副呈示部等扩展结构的形式。此外，也还有不完全的呈示部等。

赋格呈示部是由以下几种成分构成：①主题。②答题。③对题。④连接性因素。由于主题是赋格的最重要、最基本的成分，而且它又总是首先以单声部的形式出现，所以，前面对主题进行了单独的、细致的论述。呈示部中其余的成分，都是以主题为中心而派生出来的。下面分别进行论述。

第二节　答　题

呈示部中主题陈述完后，接着在另一声部加以模仿，这个模仿声部中出现的主题称为答题。答题在属调（属音级）上是典型的调性布局。在下属调及其他近关系调上的答题，都比较少见。

答题有两种形式，一种是完全答题，另一种是守调答题。此外，根据不同的主题类型，答题还可有其他多种形式。

一、完全答题

完全答题，也称真实答题、纯正答题、或严格答题。这种形式的答题是将初次陈述的主题，精确地移到属调上或下属调上。

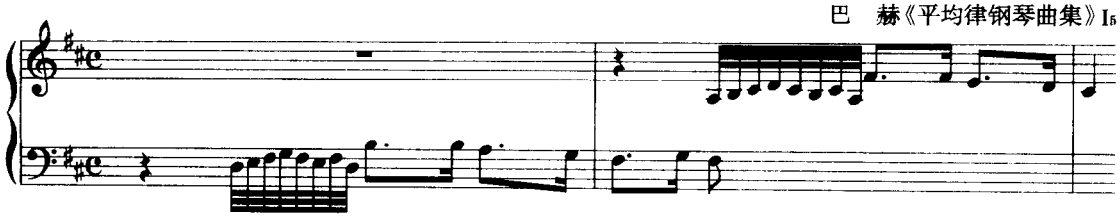
什么样的主题适合于应用完全答题，这应该是属于美学范畴的问题。这其中包含着音乐的风格和审美观念等方面的因素。比如：巴赫的赋格，如果主题开始处有主音到属音或属音到主音的跳进时，几乎都运用守调答题。而近代作曲家，如肖斯塔科维奇等的赋格中，即使主题首部有这种跳进，他们也有时会运用完全答题的形式（后面举例论证）。

所以，从技术训练的角度出发来分析这个问题，只能是以典型用法为依据。下面进行的规范就是在这个原则基础上提出的。

1. 主题由主音开始，主音出现后相隔几个音才出现属音，或主题中未出现属音，这种情况一般是运用完全答题。如下例：

例 374

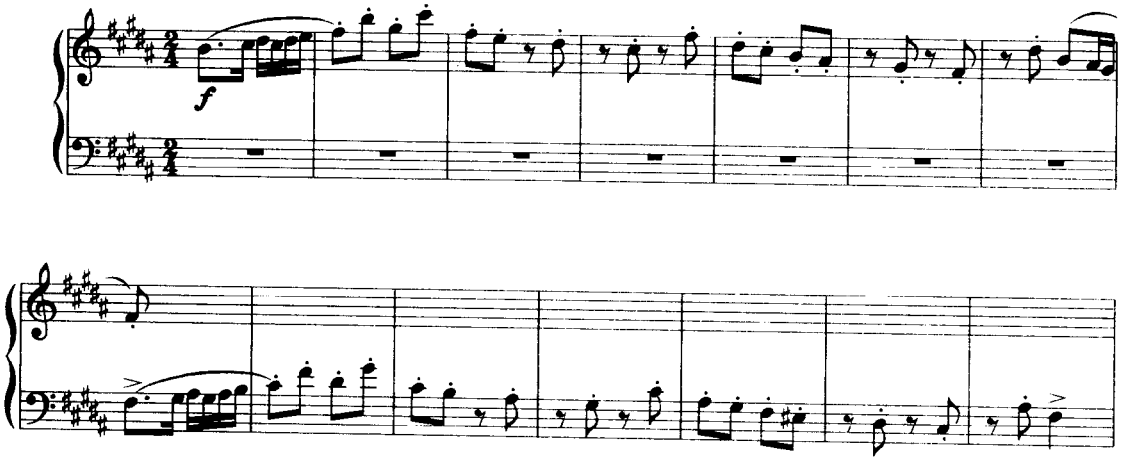
巴　赫《平均律钢琴曲集》I5



上例这首 D 大调赋格主题是由主音开始，相隔九个音才出现属音，这种情况运用完全答题是最适宜的。

例 375

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.11

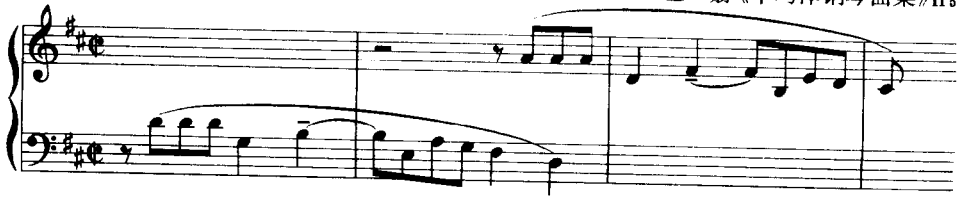


上例是由主音 B 开始的主题，曲折地级进进行到第七个音♯F 即属音上。这样的主题运用完全答题也是最恰当的。

2. 主题由主音开始，由跳进进入下属音。这种情况只能用完全答题，因为，答题的开始处已经保持在主调上了。

例 376

巴　赫《平均律钢琴曲集》II5

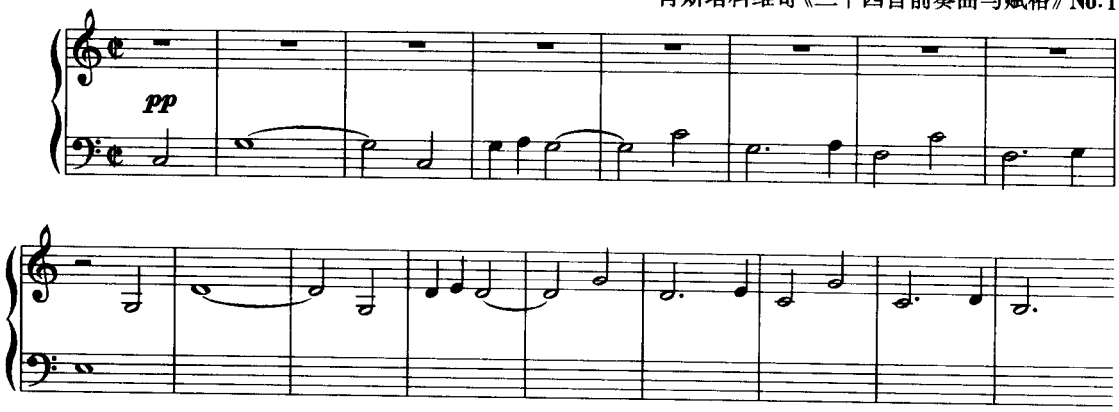


上例主题的开始处，是由主音到下属音的下五度跳进，在完全答题中就自然成为属到主的跳进。

3.为了保持主题的原始风貌，所以，主题首部即使有主音到属音的跳进，也采用完全答题。这种用法主要在近代赋格中多见。

例 377

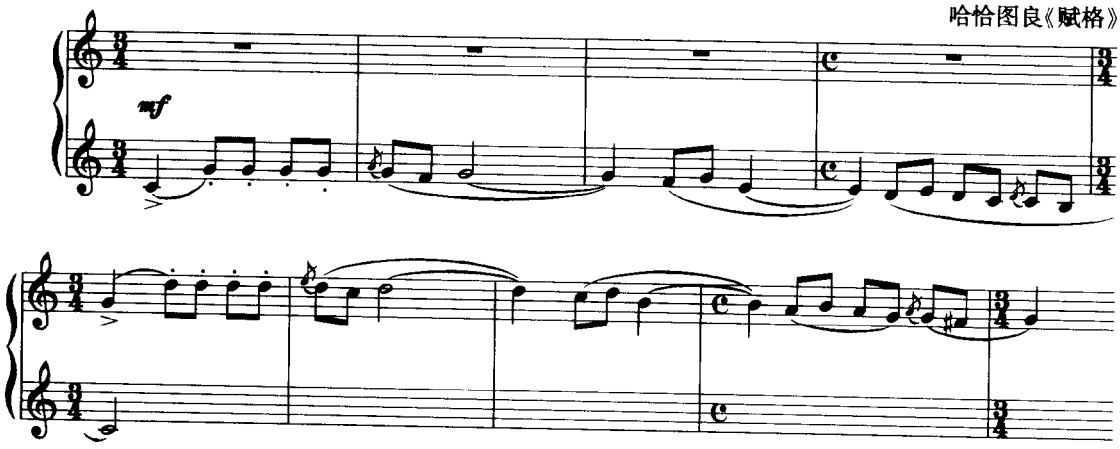
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.1



上例这首赋格主题的开始是最清晰的主音到属音又回到主音的连续跳进。答题是将其毫无改变地移到上五度的自然调式中。再如下例：

例 378

哈恰图良《赋格》

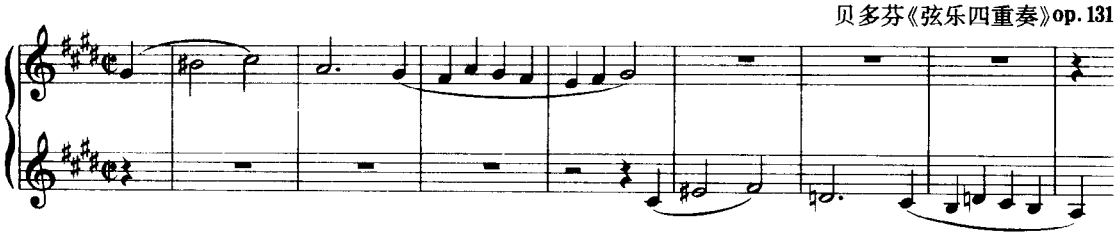


上例哈恰图良运用的完全答题，保持了赋格欢快活泼的形象特征。

4.非属调上的答题，主要是指下属调答题或极少应用的平行调答题。这样的答题其处理方法也比较灵活。下面两例都是运用完全答题形式的非属调答题：

例 379

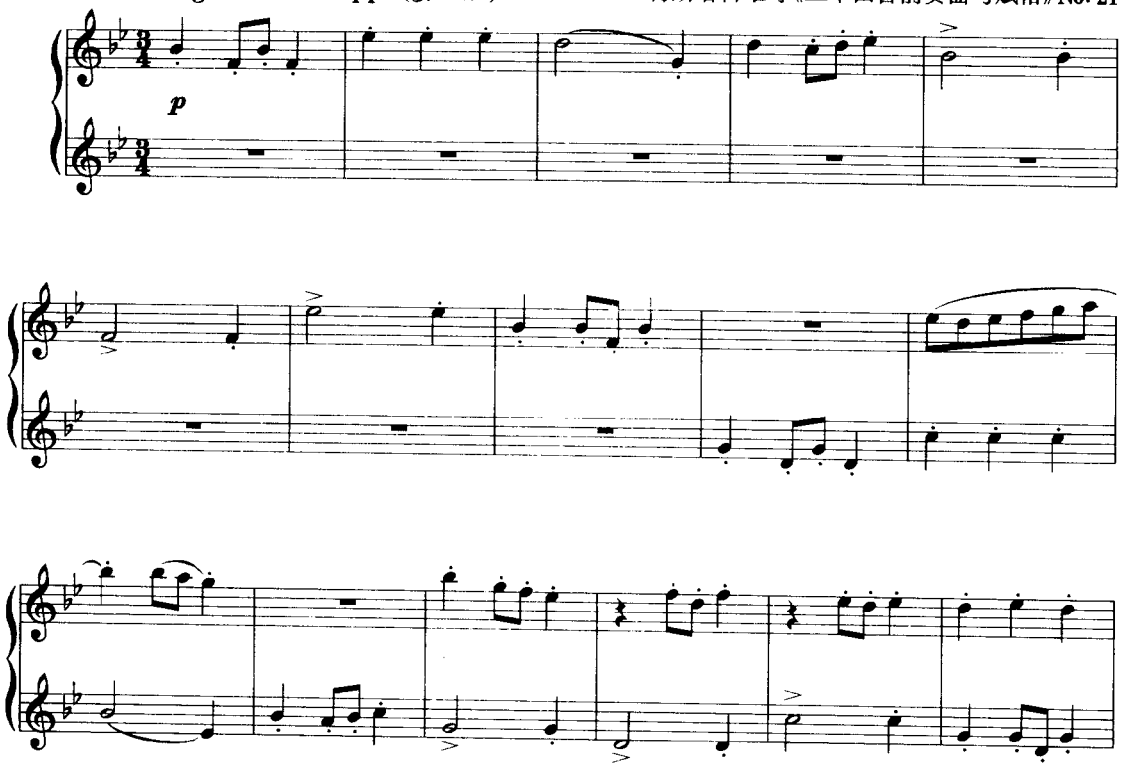
贝多芬《弦乐四重奏》op. 131



上面贝多芬一例主题在♯c 小调，运用了下属调♯f 小调的完全答题形式。

例 380

Allegro non troppo (𝅗𝅥. = 80)　　肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 21



上例是♭B 大调赋格主题，运用平行调 g 小调上的完全答题形式。这样的答题是很少见的。

二、守调答题

守调答题，也称调性答题。这是为了避免突然转入新调产生调性矛盾而进行的变化形式。守调答题的基本原则，是将答题的首部保持在主调上，其后再转入属调或下属调。

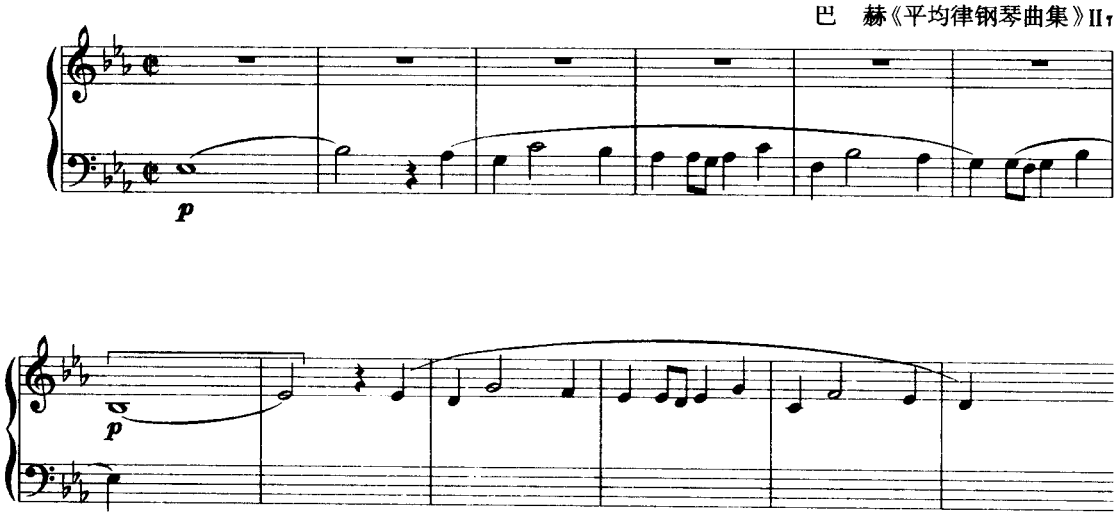
具体处理方法，是将主题中开始出现的主音在答题中用主调的属音回答（这是理所当然的），而主题中的属音在答题中则用主调的主音回答（这是属于变化的形式），这就形成了主答属、属答主的基本原则。

什么样的主题适合于应用守调答题，也是属于美学范畴的问题，没有绝对的规则。因此，下面所进行的分析仍是以典型用法为依据。

1.主音开始的主题，首部有主音到属音的跳进时，这种情况一般都采用守调答题。

例 381

巴　赫《平均律钢琴曲集》II_1

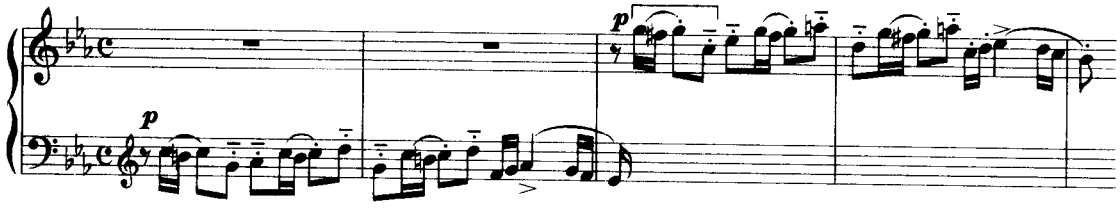


上例主题的首部是主到属的跳进，答题中的第二个音用♭E 主音代替了 F 音，形成了属答主、主答属的守调答题形式，使答题首部仍保持在♭E 主调中。

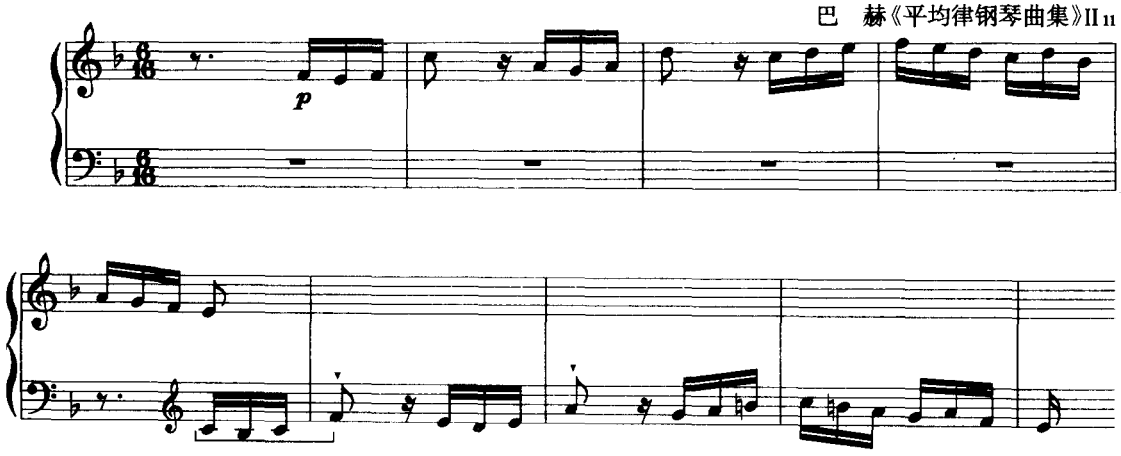
上例主到属的跳进是直接的，如果第一个主音经过了装饰后再跳进到属音，这种情况也与上例属于同一类型。

例 382

巴　赫《平均律钢琴曲集》I_2



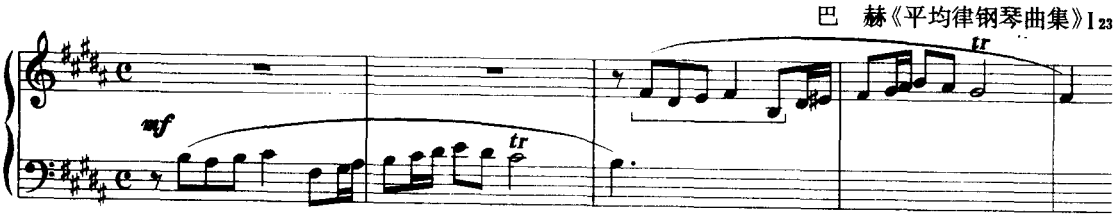
例 383



上两例的开头主音都是经过装饰后跳进到属音的。但前例是半音辅助音，后例是自然音辅助音。

主音开始的主题运用守调答题时，也有比较复杂的情况的，见下例：

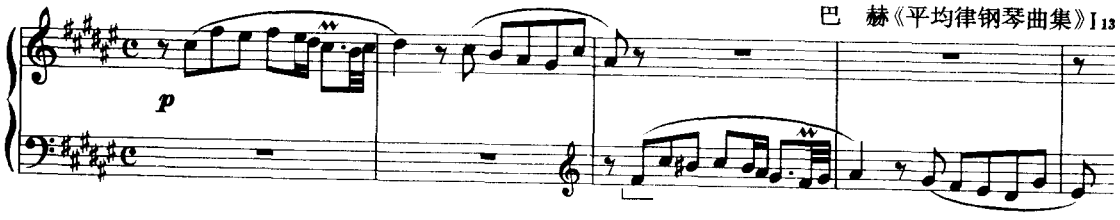
例 384



上例答题中的前五个音都是在主调上，这其中只有第一个音（♯F）是理所当然的，其余四个音（第二至第五）都是进行了变化的。变化的目的是等待答题中的第五个音（主音）回答主题中的属音。这种严格强调调性逻辑的方法，显示了巴赫的风格特征。

2.属音开始的主题，采用守调答题是典型的用法。这时需改动的只是第一个音，即将答题中的第一音用主调主音代替属调的属音。

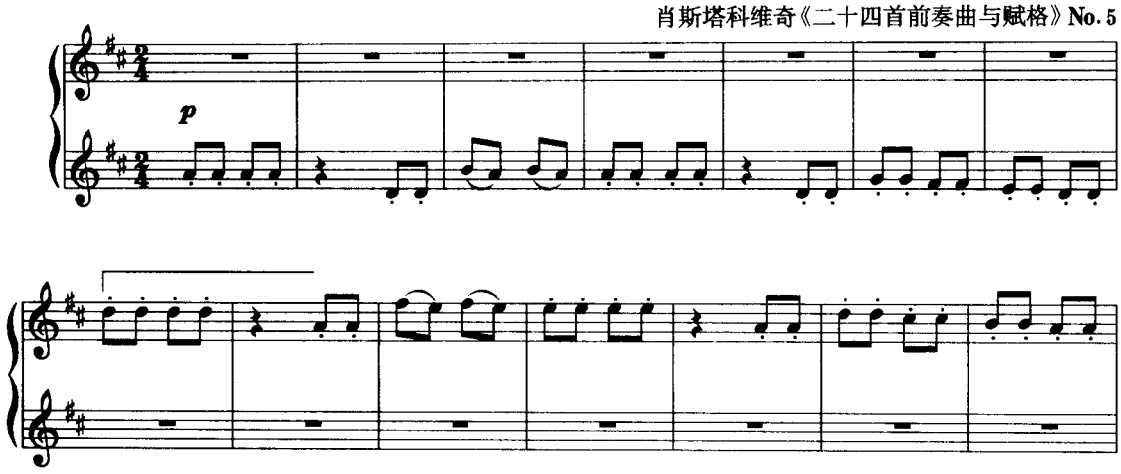
例 385



上例答题第一个音即用主音♯F 代替了属调的属音♯G，使答题避免了突然转调的生硬感。

例 386

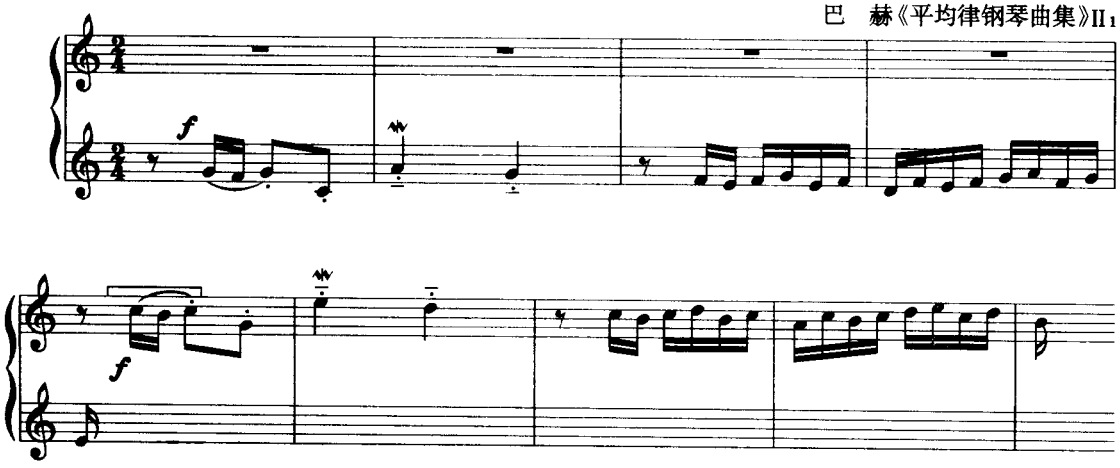
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 5



如果主题开始的属音是经过装饰的，这时，答题也要用经过装饰的主音来回答主题中的属音。如下例：

例 387

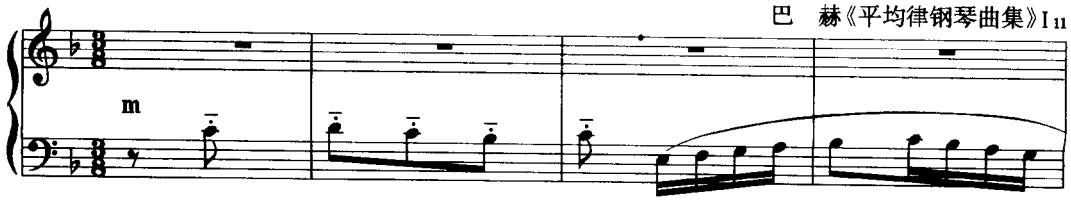
巴　赫《平均律钢琴曲集》II_1

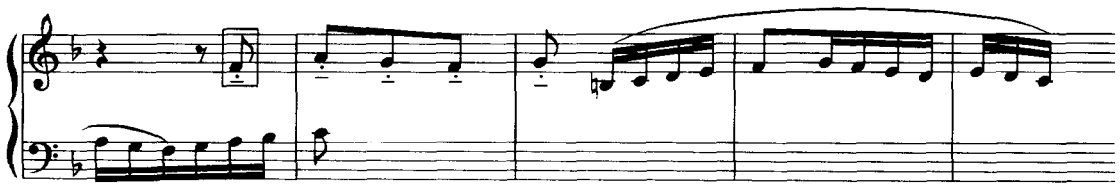


如果主题开始的属音，迂回曲折地出现多次，这种情况的答题只将开头的第一音由主音回答属音，也即第一个音守住主调，后面的音便严格地移至属调上。见下例：

例 388

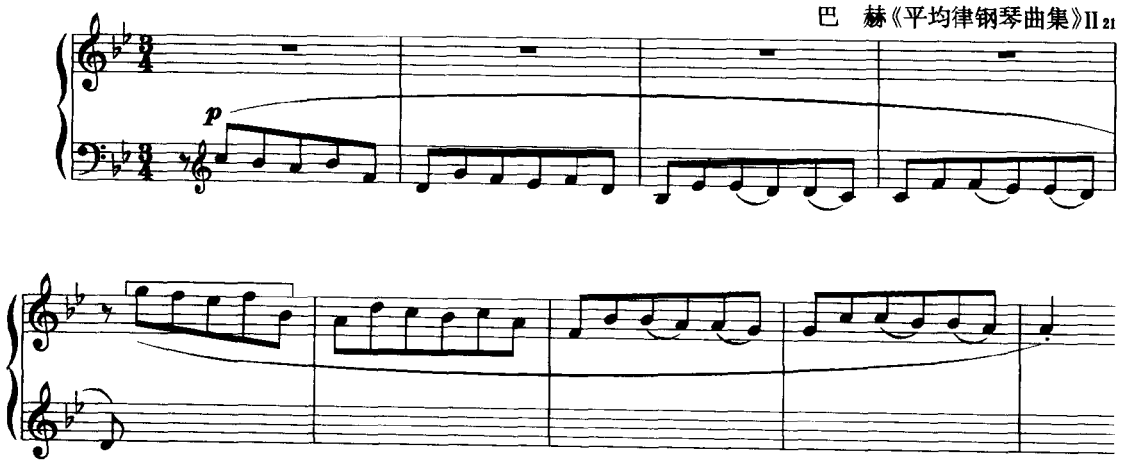
巴　赫《平均律钢琴曲集》I_{11}





3. 其他音级开始的主题，相隔几个音之后才出现主音到属音的跳进。这种情况也可用守调答题，不过要在主题较长的情况下运用守调答题才适宜，因为如果主题过短，就没有必要运用守调答题了。

例 389



上例主题是由♭B 大调Ⅱ级音开始，第四、五两音是主到属的跳进。因此，答题的第五个音就由主调的主音回答了主题中的这个属音，使答题的前五个音均保持在主调中，这一点可从第三个音♭E 未还原得以进一步论证。如果对该主题作进一步分析，可以看出，第一个音 C 与第三个音 A 实际上都是主音♭B 的装饰音，也就是上下辅助音。由此看来，主题的首部结构音仍是主到属的跳进。

三、带变音的主题的答题

转换调性的主题，以及带有装饰性变化音的主题的答题形式，是要根据具体情况进行处理的。下面的分析基本上是以传统赋格的典型原则为依据。

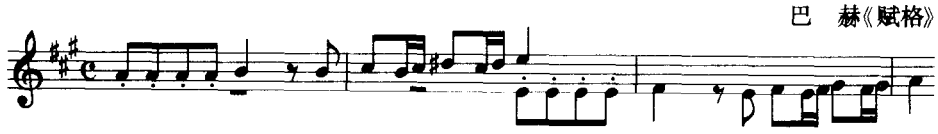
1. 转调主题的答题

前面讲述转调主题时，归纳出两种基本转调方法，一种是由主调转入属调，并在属调结束。另一种是由主调转入属调或下属调等，最后又转回主调，并结束于主调。这两种转调方法的主

题，需要用两种不同的答题形式，下面分别举例分析。

①主调转属调，并在属调结束的主题，其答题须由属调转回主调，切不可转入重属调。因此转调的原则也应记住调性上的主(调)答属(调)、属(调)答主(调)这个规律。以便使呈示部保持在主调与属调或主调与下属调的范围内。见下例：

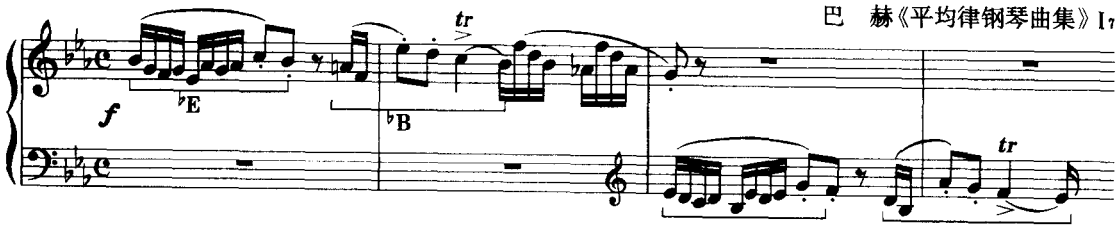
例 390



上面这首赋格主题的第一个动机，是由 A 大调主音四次重复进入Ⅱ级音构成。休止半拍后出现的第二个动机即转入属调 E 大调。答题即由属调 E 大调转回主调 A 大调，布局十分简洁。

主题中 B 音的反复是调性划分的界限。而答题中为了转回主调便将同音反复改为♯F—E 的下二度进行，以此作为调性转换的方法。从而构成了属调答主调、主调答属调的调性布局。再如下例：

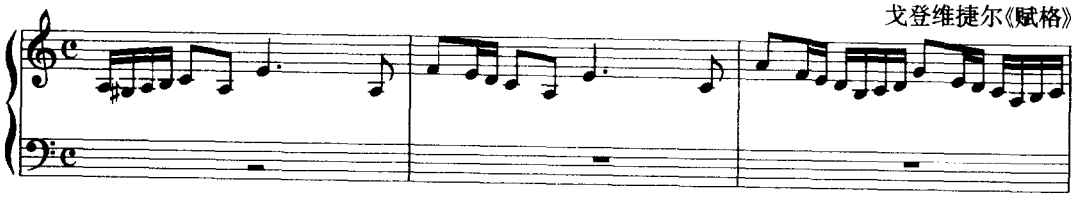
例 391

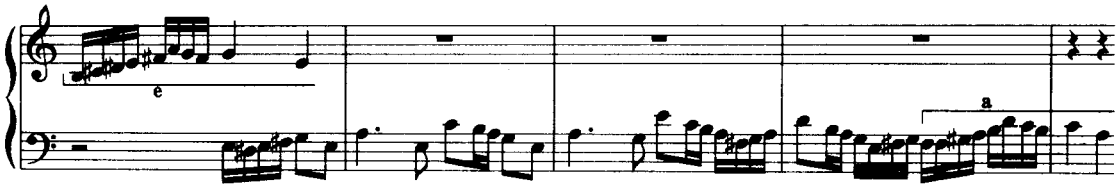


上例主题是由主调♭E 大调转入属调♭B 大调。答题运用了守调答题形式，在主题转入属调的部分，答题则由♭B 大调转回了♭E 大调，而没有依照主题的转调关系转入重属调 F 大调。

上面所举的巴赫的两个例子，可以说是这项传统原则的最好体现。

例 392



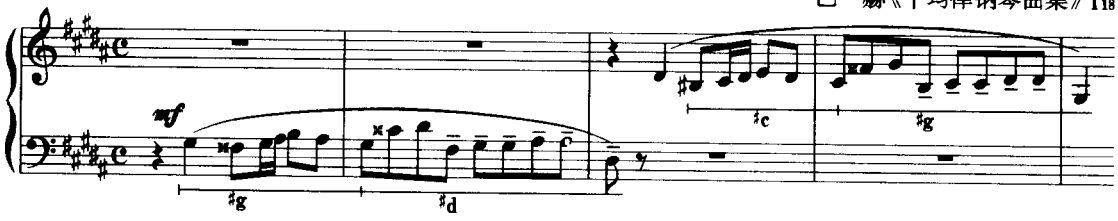


上例主题是由主调 a 小调转入属调 e 小调，答题即由属调 e 小调转回到主调 a 小调。

②主调转入属调的主题，也有用另一种布局方法写作答题的，这就是将主题中在主调上的部分用下属调回答。而主题中转入属调的部分，在答题中正好转回主调。见下例：

例 393

巴 赫《平均律钢琴曲集》I18



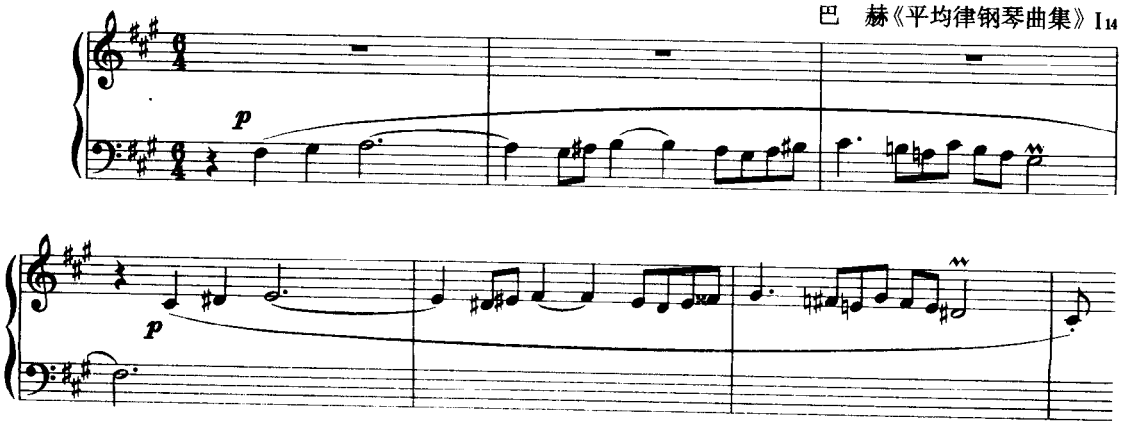
上例主题是由主调♯g 小调转入属调♯d 小调，并结束在♯d 小调上。

运用守调答题的原则将答题第一音用属音回答主题中的主音，使答题中的开始音仍保持在主调中。答题由第二个音起便移到了下属调♯c 小调上，在主题转入属调的部分，答题也转入它的属调♯g 小调，也即转回了主调。这样，答题中转回到主调的地方旋律线条没有任何裂痕（旋律结构没有任何改变）。

③在主调调性框架内运用转调模进的主题，因为起点调性与终点调性相同。所以，答题中间的转调环节只须依照主题的转调模进关系，移至相应关系的调性就可以了。见下例：

例 394

巴 赫《平均律钢琴曲集》I14



上例主题的调性是：♯f—b—♯c—♯f

完全答题的调性是：♯c—♯f—♯g—♯c

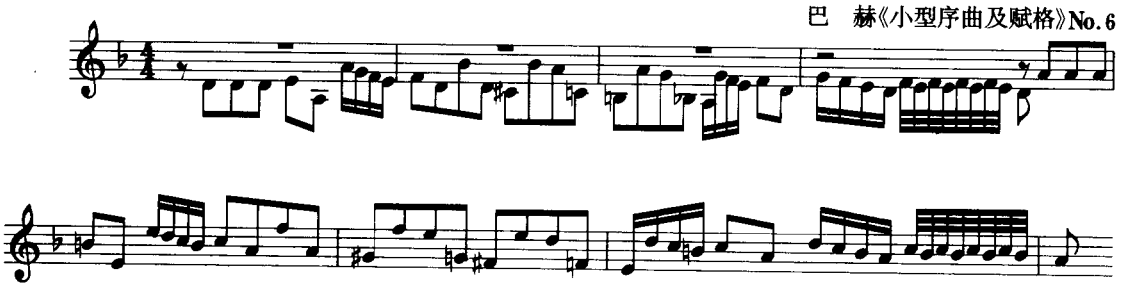
不难看出，答题的调性转换关系与主题的调性转换关系完全相同。

2. 带装饰性变化音的主题的答题

主题的基本调性结构是单一的，但主题旋律中运用了不同性质的装饰性变化音。为这样的主题写答题时，一般是用完全答题的形式，并严格地将其移到属调或下属调上，使答题与主题保持相同的旋律结构。见下例：

例 395

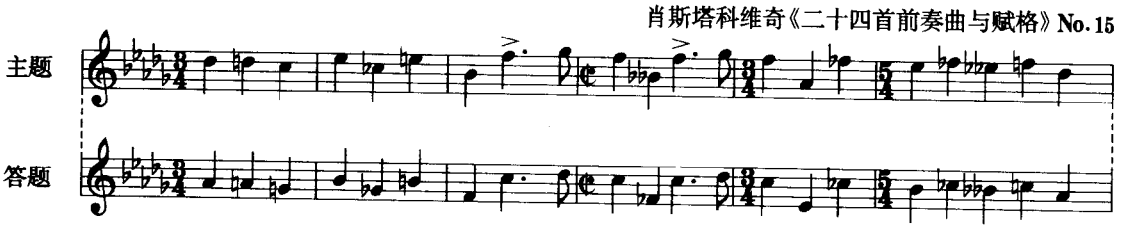
巴　赫《小型序曲及赋格》No. 6



上例是 d 小调赋格主题，答题即是将主题原样移到了属调 a 小调上，未加任何变化。再如下例：

例 396

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 15

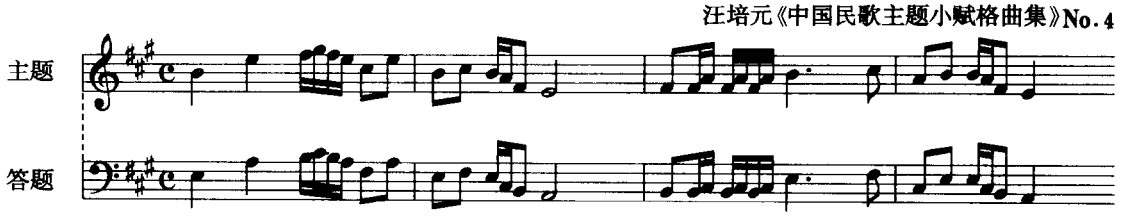


上例主题是♭D 大调，主音开始主音结束。在这隐伏二声部旋律中的所有变化音均不构成调性的变换。而是以构成上下行半音级进的隐伏二声部线条作为逻辑基础。这样高度半音化的主题，就是用的最单纯的完全答题形式。即将主题原样移到了属调♭A 大调上，没有进行任何改变。

四、中国传统调式赋格主题的答题

前面研究了运用中国传统调式及具有特殊色彩的民族调式创作的赋格主题。而为这些非大小调主题写作答题的实践表明，中国作曲家基本上是遵循传统赋格原则的。所以，在属调或下属调，即四、五度关系作答题，依然是普遍现象，不再重述。然而，也有根据调式的特点而运用一些特殊处理方法的。下面分析两首具有特点的答题形式：

例 397

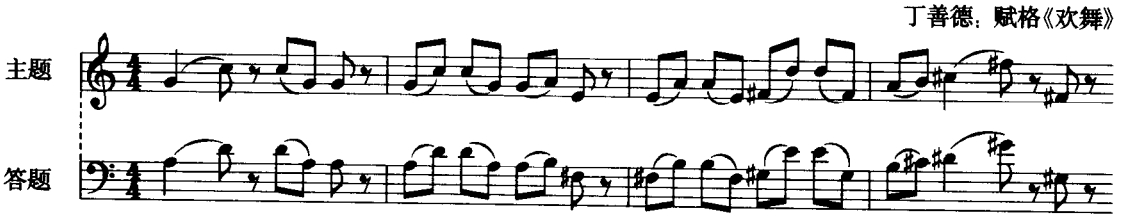


上例是一首 E 徵调式的赋格主题，主音 E 属音 B，首部是属到主的跳进。答题则是下五度 A 宫调式，这就形成了主题与答题在调式结构上的不一致。从而使主题与答题旋律在横向运动的音程关系上发生变化。这样的答题在传统大小调体系的赋格中是少见的。然而在中国传统调式如此丰富多样化的前提下，却能有这种选择的可能性。

中国传统调式中，同一宫音系统（同一音列）就有五种不同结构的调式。这些调式之间的相互变换，尽管转调效果不明显，但调式色彩的对比却非常鲜明。

下一例的答题形式更为新颖：

例 398



上例这首标题《欢舞》的赋格（写于 1988 年）的创新特征，首先表现在主题的转调上。主题的前两小节是 C 宫调式，虽然只用了四个音，但主属结构明确，并结束在Ⅲ级音 E 上。后两小节转到了相差三个调号的 A 宫调式，最后又结束在 A 宫系统的♯F 羽调式。

而答题则运用下七度上的完全答题形式。答题的前两小节是 D 宫调式，后两小节是 B 宫转♯G 羽调式。答题内部的调性关系与主题完全一致。这种建立在下七度调性上的答题形式，可以说，也是一种创新的表现。

第三节 对 题

对题，也称副题，是主题的对比成分。始终陪伴着主题一起出现的对题，称为固定对题。如果主题每次进入时，其对题不断进行改换，这些每次更新的对题均称为自由对题。

固定对题与主题经常要转换声部位置，因此，必须运用二重对位、三重对位以及四重对位等技术进行写作。

也有不带固定对题的赋格。即使带固定对题的赋格,其固定对题也不是绝对不可改变的,比如有时为了需要进行一些灵活的变动,而有时固定对题也用不完整的形式等。

对题与主题的结合,应受纵横两方面关系的制约,由这两个方面将其联结为一个统一体,下面分别讲述。

一、对题与主题纵的结合关系

对题与主题在纵的结合上是对比的关系,它们之间的地位虽不是平等的,但对题也需要有相对的独立性和完整性。而且,在音调上,节奏上还要具有一定的特性,使对题与主题之间形成鲜明的对比。

然而,这种相对的独立意义,又必须是依附于主题的。是在主题形象范围之内,从另一个角度深化主题、丰富主题。

概括起来,对题的功能应具有以下几方面:

1.配合主题明确调式、调性。

2.运用细腻的对位关系,烘托、渲染主题的情绪和气氛,强化主题的体裁特性。

3.从侧面深入揭示主题的内涵。

二、对题与主题横的连接关系

前面在论述主题时曾提到,赋格主题是一种具有独立意义的,形式特殊的相对完整结构。然而,当主题进入到较大一些的结构形式,即呈示部中时,它又成为了这一较大形式中的局部成分。因此,主题必须按照逻辑继续发展下去,在这个原则基础上出现的主题的继续部分,可能是连接因素(主题的小结尾),也可能将主题与对题直接相连。这就表明对题与主题在横的关系上都是完整旋律发展的不同阶段的组成部分,对题是主题的延伸,最终连结为一个统一体。

三、对题的结构形式

既然对题也具有相对的独立意义和一定的特性。因此,与主题结构形式之多样化一样,对题也必须有与主题相适应的多样化结构形式。

对题的材料没有限制,但却应与主题横的衔接保持逻辑关系,不能前言不搭后语生硬对置。

对题的结构需要依据主题结束与答题进入相交接的具体情况进行设计。因此,对题的具体写作要求只能在下一节连接句的课题中,结合起来进行讲述。

第四节 连接句与对题的初次陈述

一、连接句的应用

连接句是主题与答题相交接时起桥梁作用的成分。在有的情况中,可称为小结尾。

连接句的应用是根据实际情况的需要而定。呈示部中主题陈述结束与答题的进入两者相交接的形式多种多样，有的情况不需要连接句，有的情况则必须运用连接句。因此，对连接句的应用必须与主题、答题的交接形式，以及与对题的初次陈述联系起来进行分析才可，下面即分成几个具体问题加以分析。

1. 主题与答题用重叠形式交接

主题的结束音与答题的第一音，能够得到合理的纵向结合而重叠出现，这种情况不需要连接句(或小结尾)，如下例：

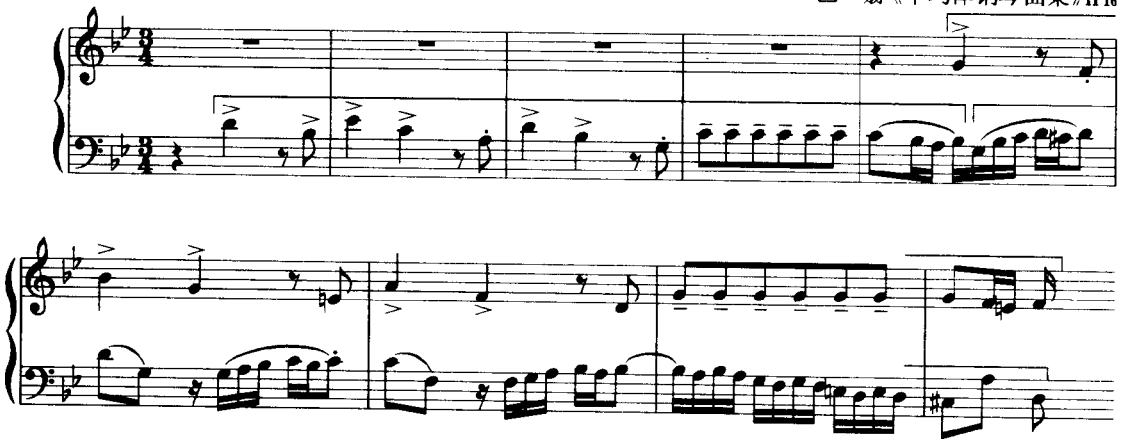
例 399

巴　赫《平均律钢琴曲集》I_4

上例主题的结束音与答题的开始音构成了合乎逻辑的五度音程的纵向结合。对题的第一音与主题的结束音又形成了横向的重合形式，因此，这里没有运用任何形式的连接因素。再如下例：

例 400

巴　赫《平均律钢琴曲集》II_{16}



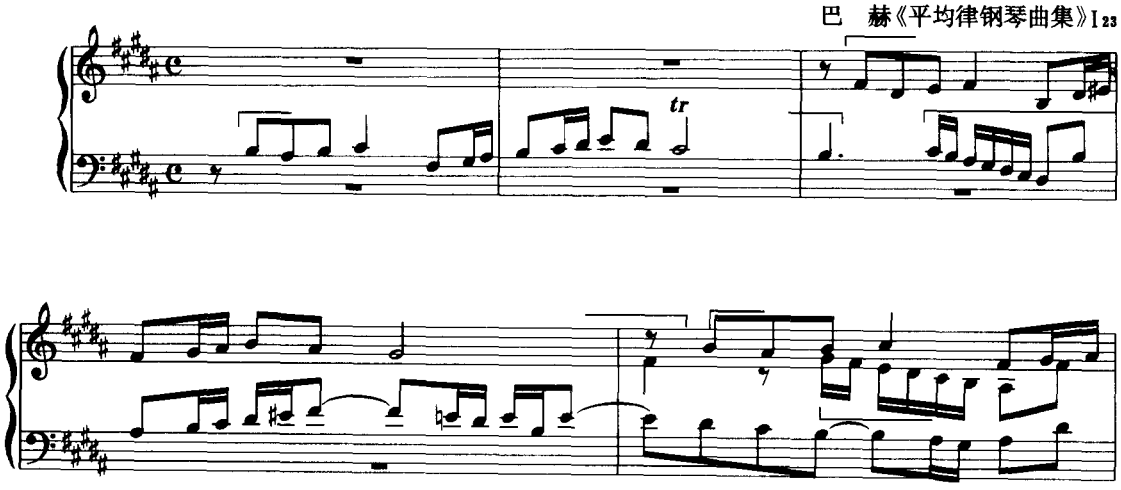
上例是 g 小调四声部赋格主题的初次陈述，结束于Ⅲ级音♭B。而这个主题结束音与守调答题的第一音 G(主音)构成了良好的纵向结合。对题的初次陈述又与主题衔接得十分自然，所以这里也没有运用连接句。

这一例最值得注意的是对题的写作。该主题的结构形式已在前一章进行过分析，其结构是 A A_1 B 型。而对题也运用了相应的 A A_1 B 型结构，与主题形成鲜明的对比，并起到很好的烘托作用。而且对题自身也具有非常鲜明的特性和独立意义，旋律的结构组织极其严谨而有逻辑。同时与主题的对位结合，在明确调性结构与丰富音乐内涵等方面，都配合得天衣无缝。

2. 主题结束音出现后答题进入

主题的结束音出现后答题紧接进入，或主题结束音尚在延续中，答题在合理的纵向结合音程上进入。这种情况也不用连接句。见下例：

例 401

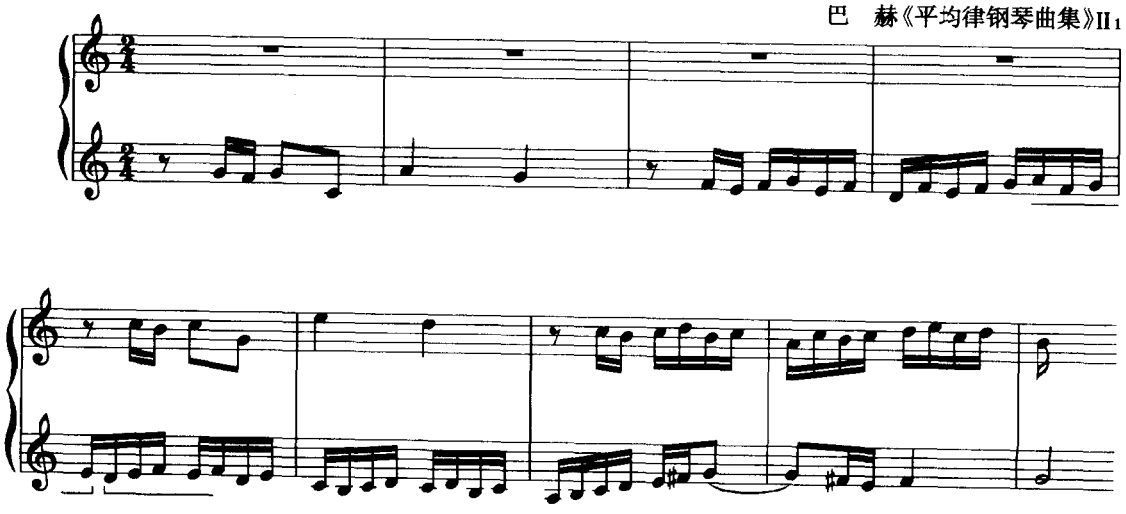


上例主题结束在主音 B 上，守调答题的前五个音均保持在主调上，使主题与答题的交接十分自然而合乎逻辑，因此，没有运用连接句。对题初次陈述的动机与答题中在主调上的部分，取得了调性上的一致。当答题转入属调♯F 大调时，对题也相应地转入♯F 大调。

3. 答题在对题出现之后进入

答题进入之前与主题衔接的对题已经出现，即对题先于答题进入，这种情况也不需要连接句。如下例：

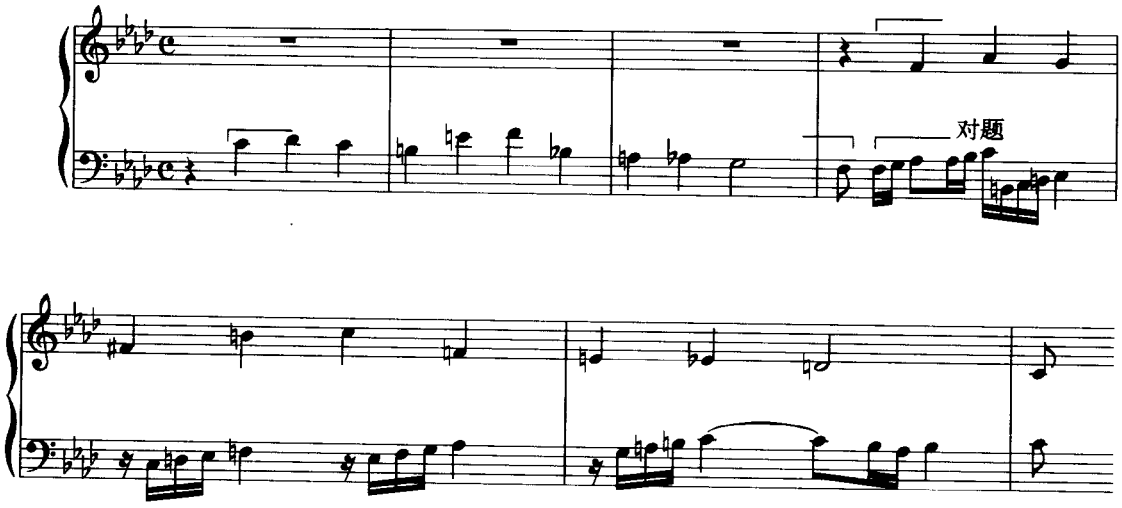
例 402



上例对题早于答题一个十六分音符的时值出现。因这里的守调答题为对题在主调出现提供了相应的条件。此外，对题的材料又是主题后半部动机的合乎逻辑的模进，前后一气呵成。所以，答题出现于对题之后当然就不需要连接成分了。

例 403

巴 赫《平均律钢琴曲集》I 12



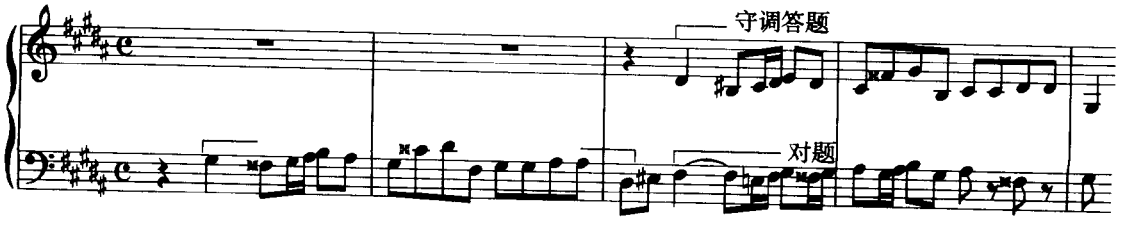
上例这首 f 小调赋格的主题结束于主音。守调答题又由主音回答了主题中的属音，在这样的调性一致的情况下，对题紧接在主题之后出现完全符合逻辑。对题的旋律结构十分严谨，与主题的横向衔接极其自然，而与答题的纵向结合既符合严谨的对位原则，又具有完美的复调效果。所以，像这一例的情况也是不需要连接句的。

4. 答题在明晰的句逗之后进入

主题的结束音构成了主题旋律的明晰句逗，句逗之后答题进入。这种情况虽然没有纵向音程结合中的矛盾，但却出现了横向交接的间隔，因此，需要运用连接成分，使音乐不出现中断现象。这里所用的音从旋律结构看，既不属于主题，也不属于对题，而且由于过短，又构不成连接句或小结尾，所以，只是主题结束与对题初次陈述之间的纯属填充的过渡音而已。见下例：

例 404

巴 赫《平均律钢琴曲集》I 18



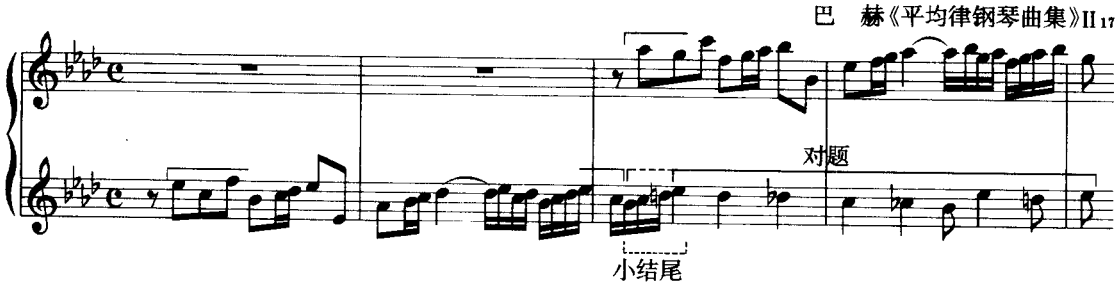
上例中答题是在主题的结束音(属调的主音♯D)停顿之后进入的，于是，在主题与对题之间、以及答题进入与主题结束之间出现了一个短暂的空隙。这样，便加入了一个♯E音，使主题与答题的交接，主题与对题的连接都变得流畅而紧凑起来。

由此可见，♯E音是纯粹连接因素，既称不上连接句，也不是小结尾，仅仅是一个过渡音而已，但却是一个不可缺少的因素。

5. 答题与主题的交接出现了调性矛盾

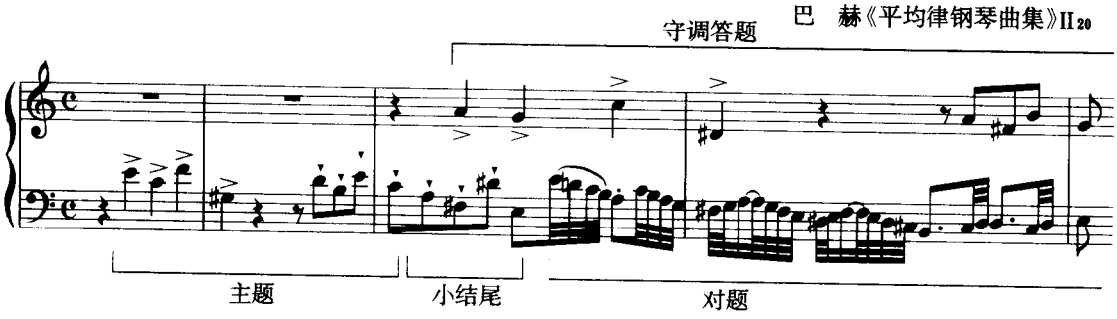
主题结束与答题进入之间出现了调性上的矛盾，这种情况必须运用连接因素作为转调环节，使答题在合乎逻辑的调性基础上进入。同时也使主题与对题在旋律发展方面更具逻辑性和完满感。见下例：

例 405



上例由四个音构成的小连接起到了重要的转调作用，使♭A大调主题合乎逻辑地转入♭E大调并与对题连结成前呼后应的完整旋律。同时也使守调答题在合理的纵向结合中进入。再如下例：

例 406



上例是a小调赋格主题，结束在Ⅲ级音上，与答题进入之间也出现了调性上的矛盾，所以，这里用了四个音构成的连接句将调性由a小调转入了e小调。这个小连接从旋律结构看，是主题的继续，因此将其称作主题的小结尾最为恰当。而且，在写法上又与以三十二分音符开始的对题有明显的不同。

6. 呈示部答题结束与主题再次进入之间的连接句

二声部赋格的补充呈示或副呈示部进入之前，以及三、四声部等多声部赋格呈示部中主题

第三次进入之前和相应的其他部位，经常需要运用比较长大的连接句起转调及推动音乐发展的作用。这些情况的连接句只能与呈示部结构联系起来分析，才能得以理解，所以，暂不论述。

二、连接句的结构意义

连接句在横的旋律进行过程中，是主题到对题，或反之的桥梁。在纵的结合关系中，是主题与答题相互构成模仿关系的铺垫。因此，连接句的旋律结构是属于中间性的，不具有独立结构意义，根据不同的应用情况，连接句的旋律结构意义可概括为以下几种。

1. 连接句是主题的补充成分，在旋律结构上是属于主题的，这种情况称作主题的小结尾，如前面所举例 406。

2. 连接句是对题的引入部分，旋律结构是后面成分的先导，这种情况的连接成分属于其后面的对题结构，在旋律的句法划分上，两者是密不可分的。

3. 经过性的连接句，比如用音阶式或琶音式的音型，这种情况往往是利用其动力性将答题或其他成分推引出来。

4. 单纯的填充作用的连接因素，这种情况有时用几个音，甚至一个音将空隙填起来。这种填充式的连接因素是过渡性的，没有实际旋律意义。比如：同音反复、八度跳进、经过音、辅助音等均可作为填充性过渡音应用。

以上概括的各种形式，可与前面所举各有关实例进行对照，有的可在以后的课题中遇到。

第五节 呈示部的写作

呈示部的各种构成成分已分别进行了论述。下面再将这些分离出来讲述的主题、答题、对题与连接句等与呈示部的结构布局联系起来加以分析，这样才能理解一个声部中主题与连接句、第一对题、第二对题等，在横的旋律发展中的逻辑关系及呈示部中调性布局原则的结构意义。

一、呈示部的结构

1. 呈示部的基本结构形式

赋格的呈示部中主题与答题的进入次数是与声部数目相关联的。二声部呈示部主题与答题先后在两个声部以模仿关系出现各一次。三声部呈示部主题与答题先后在三个声部以模仿关系出现各一次。四声部呈示部主题与答题先后在四个声部以模仿关系出现各一次。五声部与更多声部的赋格呈示部都是运用同样原则构成，不再赘述。

典型的呈示部的调性关系，限于主调和属调，或主调与下属调。因此，呈示部中的主题与答题需要保持四、五度的模仿关系。主题内部的模进转调不在限制之内。

2. 带补充呈示的呈示部

呈示部基本结构完成之后，继续在呈示部的调性上增加进入主题或答题，其数目少于赋格声部数目的，即称作补充呈示。比如：二声部呈示部中主题及答题进入三次时，其第三次进入（可能是主题也可能是答题）便是补充呈示。三声部呈示部可能补充进入一次，也可能补充进入两

次。四声部呈示部可能补充进入一次，或两次，也可能补充进入三次。五声部及更多声部的补充呈示与上述构成原则同。

这里需要说明的是：补充呈示并不是所有赋格都有的成分，这是根据具体情况进行布局的。即使运用了补充呈示，这些补充进来的主题、答题，仍然是呈示部的组成部分，或者说是基本呈示的扩展。

3. 副呈示部

呈示部基本结构完成之后，继续在呈示部的调性上增加进入的主题及答题的数目相等于赋格的声部数目，由此形成了一个与基本呈示部相对应的另一个呈示部。这后一个呈示部即称作副呈示部。

与补充呈示一样，副呈示部也并非普遍都有。一般是在以下情况中应用，如：主题短小，主题内涵在基本呈示部尚未充分展示，或调性布局及整体结构形式在构成上的需要等。

补充呈示或副呈示部也有用紧接模仿形式构成的。

二、二声部赋格呈示部

1. 基本结构布局

二声部呈示部中主题及答题在两个声部依次用模仿关系先后进入，它们之间的主、属或主、下属模仿，要建立在上五度、下四度，或者上十二度、下十一度、上四度、下五度，或上十一度、下十二度的音程距离上。

下面将二声部呈示部的结构布局、进入顺序，主题与答题的交接等均用图式加以表明。

自上而下进入的二声部呈示部：

声部位置	呈示部结构		
Ⅰ	主题	连接 重叠 句逗	对题
Ⅱ			答题

自下而上进入的二声部呈示部：

声部位置	呈示部结构		
Ⅰ			答题
Ⅱ	主题	连接 重叠 句逗	对题

带补充呈示的二声部呈示部：

声部位置	呈示部结构				补充呈示
Ⅰ			答题	连	对题
Ⅱ	主题	连接重叠句逗	对题	接句	答题

二声部呈示部如果运用补充呈示，一般的情况是在原来奏主题的声部补充进入一次答题，以避免在一个声部连续出现主题或连续出现答题。上图是自下而上的进入顺序，如果主题初次陈述是在上声部，其顺序就要与上图相反。

带副呈示部的二声部赋格呈示部：

声部位置	呈示部结构				副呈示部		
Ⅰ	主题	连接重叠句逗	对题	连接	答题	连接	对题
Ⅱ			答题	句	对题	句	主题

从上图可看出，带有副呈示部时，基本呈示部与副呈示部便有四次进入。这四次进入也是为避免在一个声部连续出现主题或连续出现答题，而将其交错布局的。

上图是自上而下的进入顺序，如果主题初次陈述在下声部，那么，布局形式就要与上图相反。不再重复。

二声部赋格呈示部中带补充呈示及带副呈示部的结构布局，除上面归纳的基本类型外，也可以运用其他布局形式。总之，灵活性是存在的。

2. 写作原则

前面分别论述了主题与对题在纵横两方面的关系，以及主题与答题相交接的各种形式和连接句的应用等技术原则。现在需要从整体角度进行一次综合分析。

二声部赋格可以用一个固定对题，也可以不用固定对题。如果运用固定对题，必须与主题以二重对位原则写作，以便适应声部位置的不断变换。较普遍的情况是运用八度（十五度）二重对位原则写作。运用十二度、十度二重对位原则写作的情况比较少见。

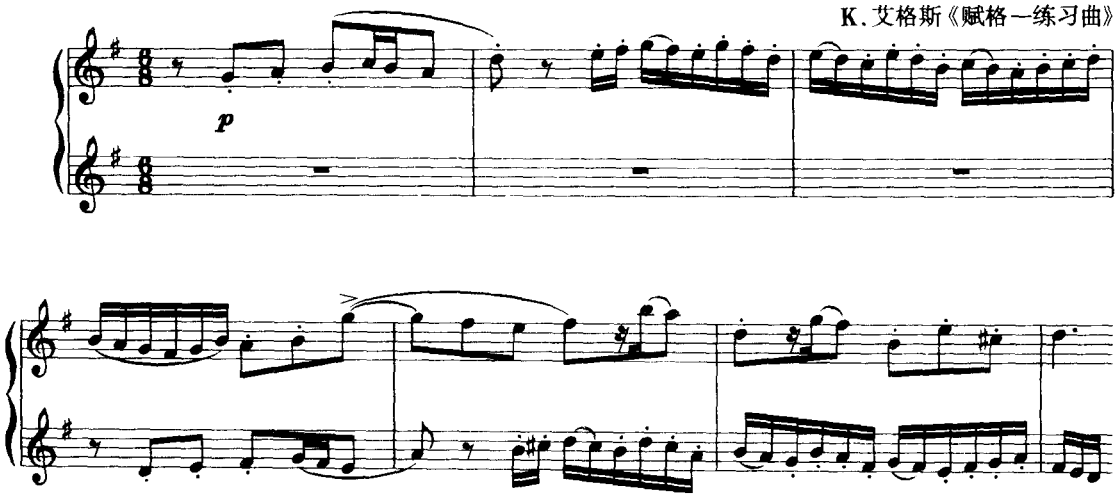
如不用固定对题，就要在主题每次进入时，都配写新的对题，这样容易造成材料过多而影响统一性。当然，也绝非不可。

二声部呈示部是由主题——（小结尾）——对题——（连接句）答题（补充）——对题而连接成一个完整的旋律线。由此可以看出，虽然主题是赋格中最基本的成分，但，它还不能将音乐的内容充分表达出来，连接句、对题等都是主题有机的继续部分，它们连接起来共同形成一个有层次

的旋律整体。这就说明，对题与主题在纵横两方面，都需要具有严谨的逻辑关系，和鲜明的复调效果。下面分析实例：

例 407

K.艾格斯《赋格一练习曲》

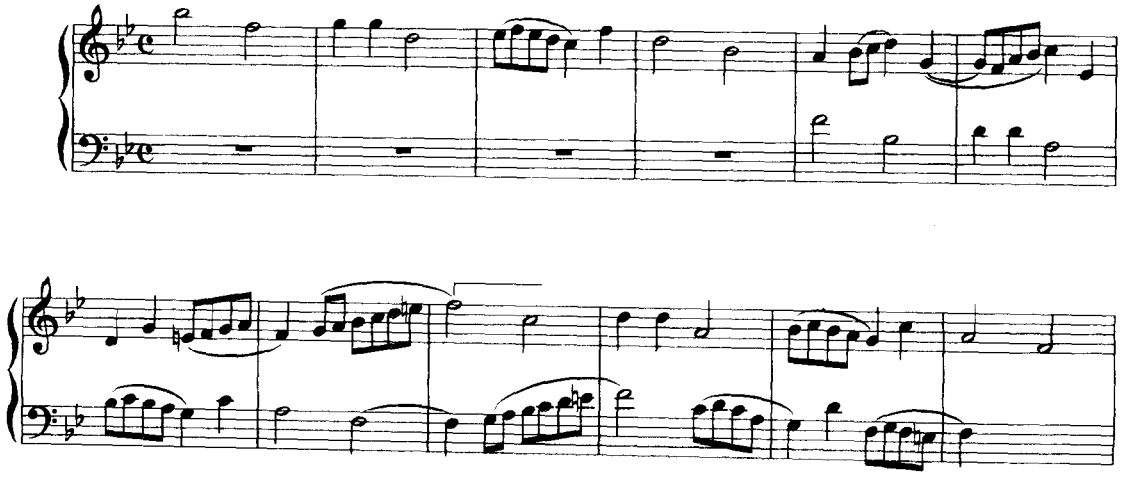


上例是一个十分简洁的二声部呈示部。G 大调，主题由两个对比动机构成。主题的结束音是Ⅲ级音 B，即第 4 小节的第一音。但结束音 B 已扩展成主题的小结尾，两者紧密相连难以划分。完全答题就在这个连接因素的基础上进入。对题也是由两个对比动机构成，后面动机的带十六分休止符的节奏型，活泼明快，与主题的后面动机的十六分音符节奏型配合得十分生动谐调。呈示部结束于属调的主和弦。

下一例是带补充呈示的二声部赋格呈示部：

例 408

戈登维捷尔《赋格》



上例中的主题很有性格特征，它坚定有力、英勇豪迈，结束在第4小节的主音♭B上。守调答题紧接其后进入，之间没有连接因素，因为守调答题中，守在主调上的部分几乎占了答题的一半，后一半才真正转入属调F大调。

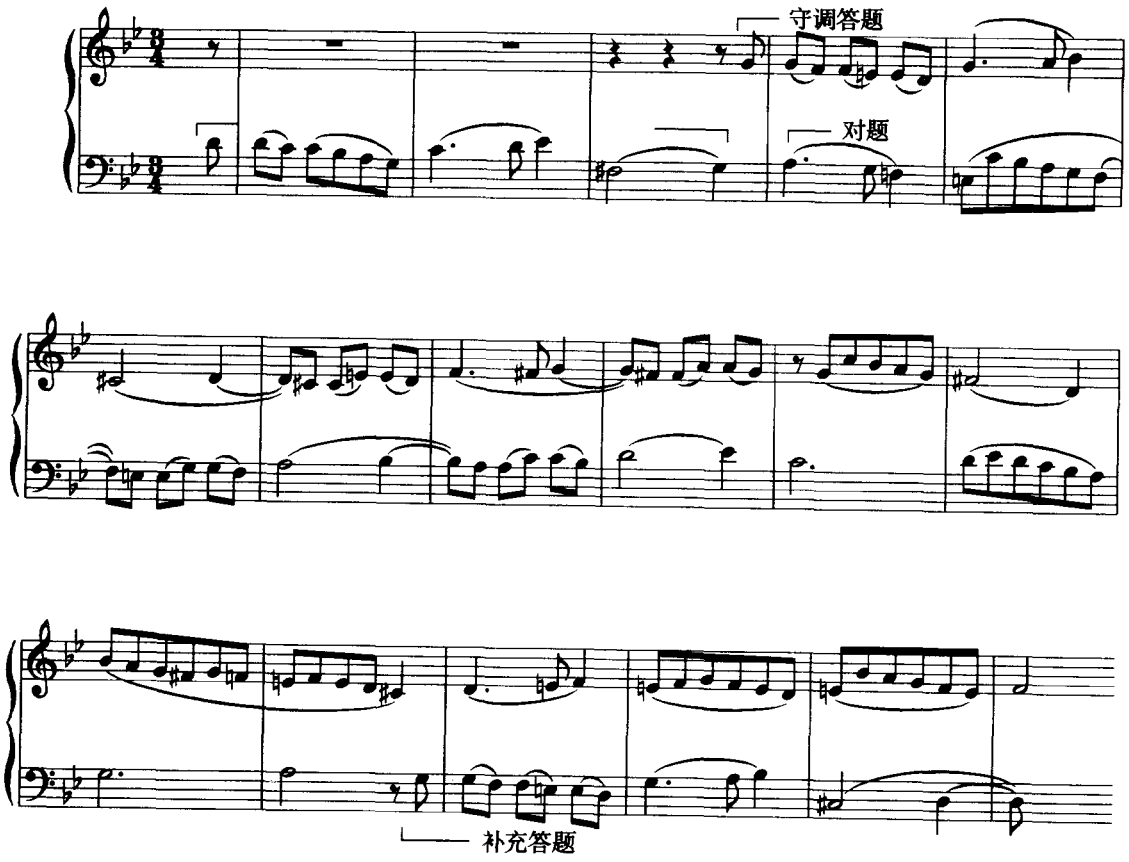
这一例中值得注意的是：补充进入用的是完全答题，因其前后均没有调性上的矛盾，衔接十分紧凑。

固定对题是不十分严格的，但其旋律线的发展却非常有逻辑，而且连贯流畅。这首赋格的呈示部，结束在补充进入的答题结束的F大调终止式上。

下例在基本呈示部与补充呈示之间运用了一个具有发展意义的连接句，使呈示部增加了动力性成分：

例409

米亚科夫斯基《赋格》



上例是一首g小调赋格的带补充进入的呈示部。主题初次陈述结束于主音G，有明显的句逗。主题结束后，守调答题紧接用主音回答了主题首部的属音，便很快转入了属调d小调，第6小节基本呈示部结束。值得注意的是主题与答题初次交接没有任何连接因素，而基本呈示部结束与补充进入的答题之间，则用了长达7个小节的连接句，使情绪发展到一定的高度。

这个大连接句的材料是由对题的末小节发展出来的。第7小节连接句开始就是将第6小节以上六度下三度的八度二重对位进行了转位，之后以此基本素材构成卡农模进，并由d小调转入g小调，使连接句与呈示部中的基本结构有机连结起来。第10小节开始，连接句写法上有了变化，这里用主题的核心动机为素材，在两个声部构成自由模仿。并由主调转入属调，为补充进入的答题做了调性的准备。

呈示部中的对题，补充进入时进行了一些变化，开头动机用倒影变形，后两小节保持了基本节奏型，旋律音调却有了较大变化。所以不是严格的固定对题，但两次出现所用的材料与主题都保持着一定的联系。

从上例可以看到：主题初次陈述至呈示部结束这一条连贯的旋律线是一气呵成的问答结构，体现出呈示部作为一个整体其旋律结构的呼应关系。同时也说明，各种构成成分的写作不能脱离整体的音乐发展逻辑。处理好这个问题就可避免将赋格写得支离破碎。

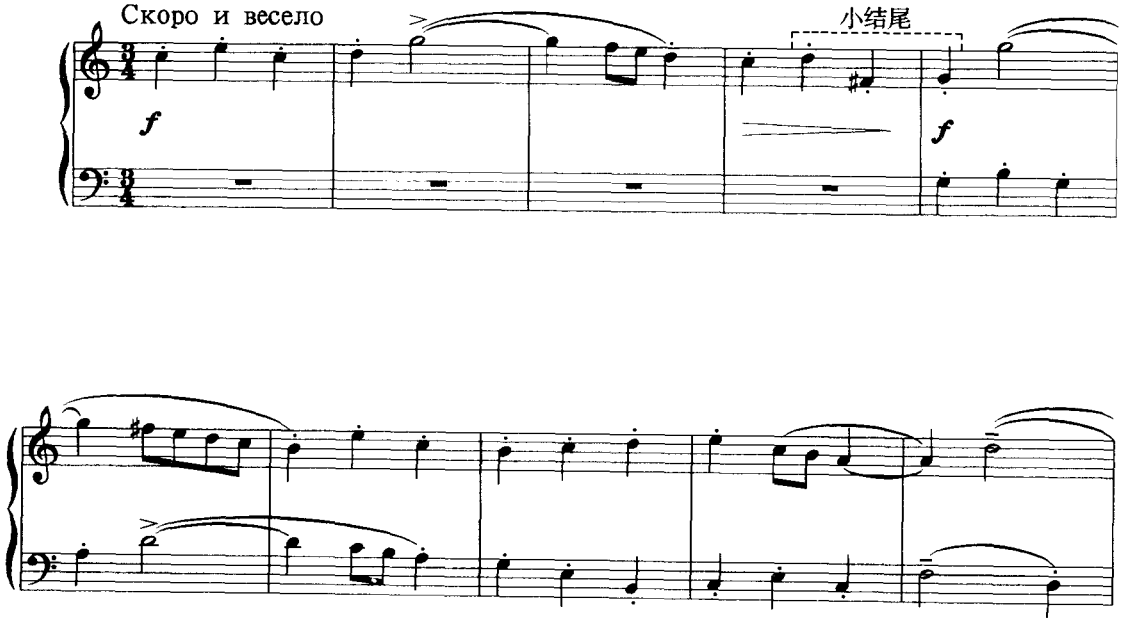
此外，还有一个值得重视的技术问题是：这个呈示部各个结构成分的划分又是十分清晰明确的。这表明作曲家将旋律的连贯性逻辑与旋律的结构组织的细部划分，进行了高度的统一。尤其是为补充进入所创造的空间（长时值音加休止符），使答题的再次进入得到了显露的机会，使补充呈示的结构意义得以体现。

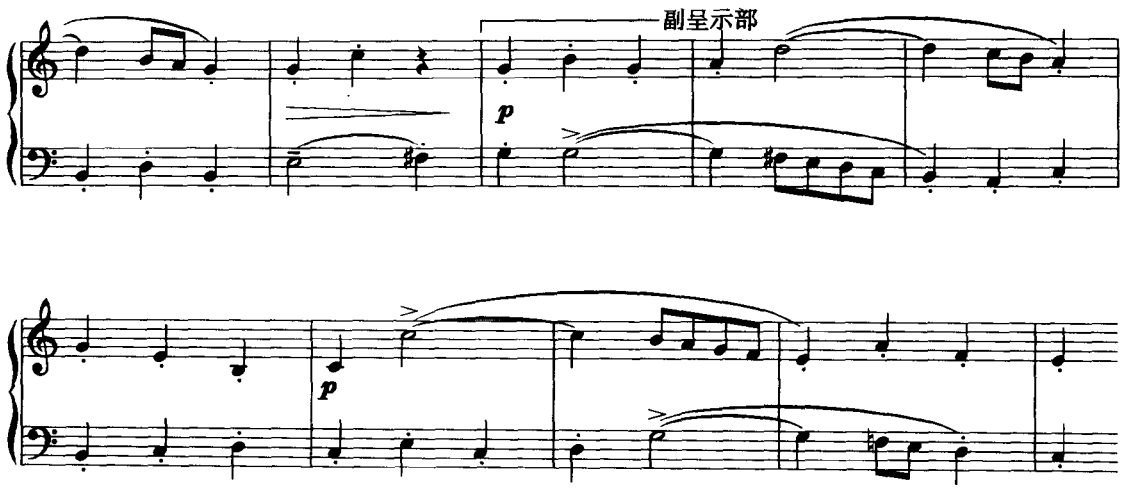
通过此例还可看出，呈示部中旋律横向发展的连贯性与纵向对位结合中各结构成分的组织逻辑是相辅相成的关系，也即对立的统一。

下例是带副呈示部的二声部赋格呈示部：

例410

格林卡《赋格》





上例 C 大调主题开始于主音结束于主音，在完全答题进入之前用连接成分将调性转入了属调。这个三个音的小连接从旋律的结构意义上看，是主题的补充成分，因此，称作主题的小结尾更恰当一些。

固定对题是选取主题中的素材重新安排而成，由此奠定了旋律发展的逻辑基础。在纵的结合中与主题(答题)构成良好的对比关系。

基本呈示部结束于第 8 小节第一拍属调 G 大调的主和弦(音)上。同一小节的第二拍至第 12 小节是一个具有一定发展性的连接句，这个连接句的材料及复调技术的运用都非常巧妙。连接句的基本结构是从第 9 小节开始的，上声部是运用主题的后半部分材料的变化，及其下二度模进构成。下声部则是用主题的开始动机的变化，及其下二度模进构成。

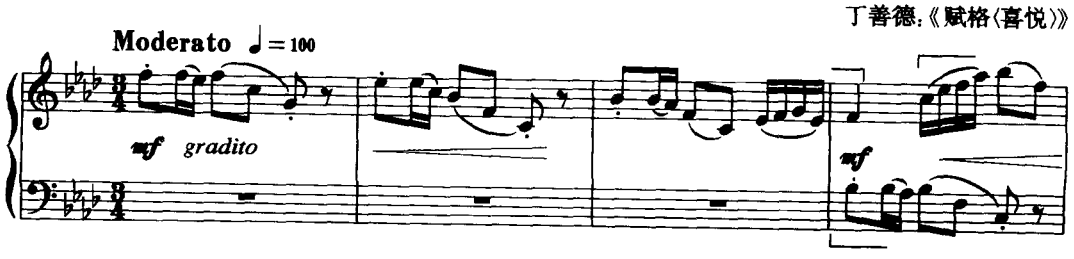
值得注意的是：第 8 小节中基本呈示部结束后的两拍子，从旋律的组织逻辑看，既不属于基本呈示部，也不属于连接句基本结构，而是两者之间的一个小过渡(大的连接中的小连接)，它起到了承上启下的作用，将旋律连贯起来，将调性由属调转回了主调。

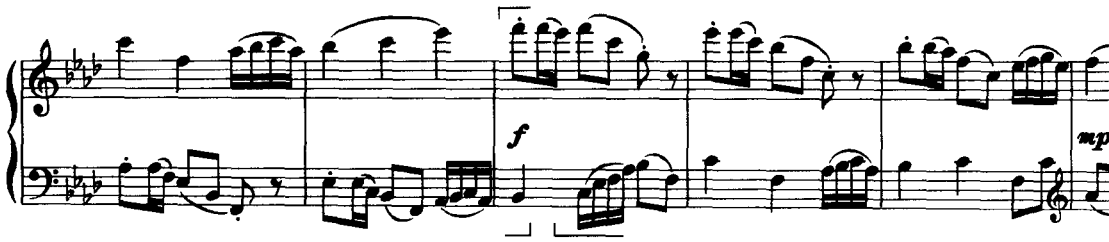
第 13 小节开始的副呈示部，先由答题进入，固定对题在下声部。经过两拍填充式的小过渡，引出了呈示部最后一次在主调上的进入。就在这最后一次进入的主题结束的地方，赋格呈示部也就此结束。

下例是运用中国传统调式写作的二声部赋格呈示部：

例 411

丁善德：《赋格〈喜悦〉》





上面这首呈示部中初次陈述的主题是F羽调式。补充进入的主题仍在上声部，但却比初次陈述时高了一个八度。补充进入的主题与对题的结合，是答题与固定对题结合的十二度二重对位的转位形式。

答题的调式可作两种解释，一是将其看作是与主题同一宫音系统的♭B商调式，也可看作是与主题相同调式的♭B羽调式，这里就不下定义了，因为这种现象正体现了中国传统调式结构的多重性特征。

三、三声部赋格呈示部

1. 基本结构布局

三声部赋格呈示部的基本结构，是主题与答题在三个声部用模仿关系依次先后进入而构成。调性布局范围与二声部相同，即不脱离主调与属调，或主调与下属调的范围为典型原则。主题与答题之间的音程距离，以相邻声部保持在四、五度距离上为典型用法。但具体处理可以灵活些，比如：在下方两声部可以用十一度、十二度的音程距离。

三声部呈示部主题、答题的进入形式有六种，即三个声部中的任何一个作为主题初次陈述的声部，都可构成两种进入形式，三个声部的总和即是六种。但是，从布局原则的合理性及音乐的实际效果看，只有三种进入形式是常被应用的。其余三种在实际应用中相对的要少一些。

下面将典型的布局形式用图式加以表明：

声部位置	呈示部结构				
Ⅰ	主题	连接重叠句逗	固定对题$_1$	连接句↓	固定对题$_2$或自由对题
Ⅱ			答题		固定对题$_1$
Ⅲ					主题

声部位置	呈示部结构				
Ⅰ			答题	连	固对$_1$
Ⅱ	主题	连接重叠句逗	固对$_1$	接句	固对$_2$或自由对题
Ⅲ					主题

声部位置	呈示部结构				
Ⅰ					主题
Ⅱ			答题	连	固对$_1$
Ⅲ	主题	连接重叠句逗	固对$_1$	接句	固对$_2$或自由对题

三声部赋格在实际应用中是最为多见的组合形式。巴赫与肖斯塔柯维奇的曲集中，三声部赋格占的比例最大。欣德米特《调性游戏》套曲中的十二首赋格全部是三声部。谢德林的《二十四首前奏曲与赋格》曲集中，有十四首是三声部。由此可见，三声部赋格的组合形式受到了各个时期作曲家的喜爱。

三声部赋格呈示部带补充进入和带副呈示部的，其基本处理原则与二声部相同，暂不赘述，后面分析实例时再根据具体情况进行阐述。

2. 写作原则

三声部赋格中，对题的应用情况有三种可能，一种是运用一个固定对题，其余为自由对题。固定对题与主题以八度二重对位原则写作为典型。第二种情况是，运用两个固定对题，这时需用三重对位原则写作，较普遍的是八度三重对位。第三种情况是，全部对题都是自由的。

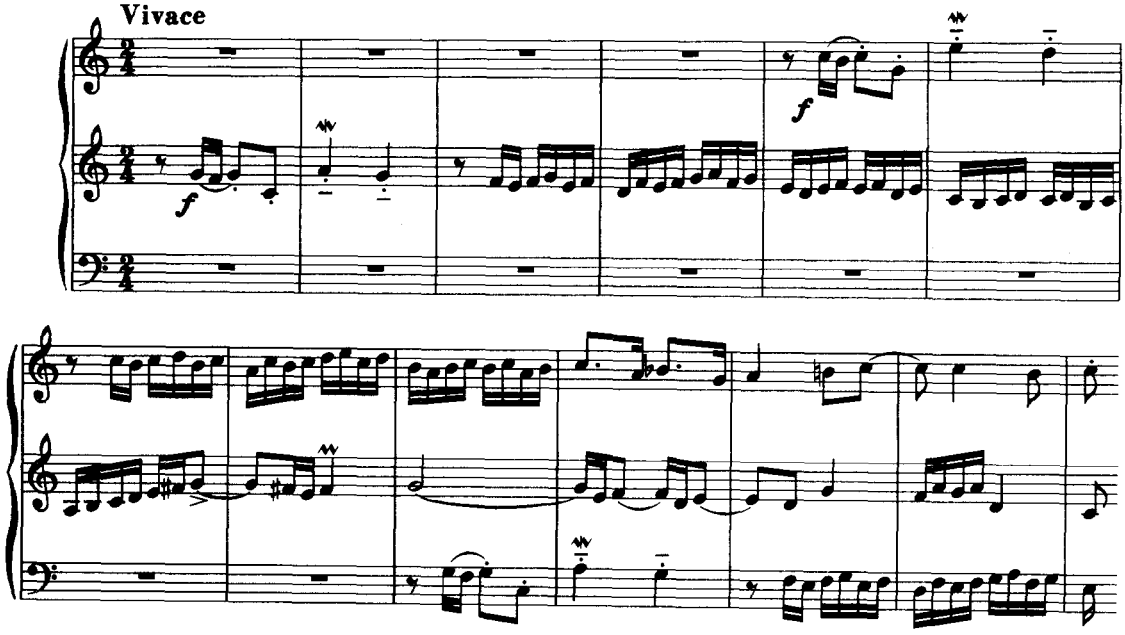
三声部呈示部的旋律发展过程是：主题（小结尾）——第一对题（连接句）——第二对题——在这样的旋律结构中，各个对题之间的关系就成了新的写作技术问题。虽然在这方面没有绝对规律可循，但可以从实际作品中归纳出一些基本特点，作为学习的参照，如：第一对题（固定或自由）是与主题（小结尾）直接相连，所以，它必须是主题的合乎逻辑的继续部分，因此，在第一对题中常常可以出现主题因素的变化形式，并成为与主题相对应的部分。第二对题，一般情况是以新的形态出现，主题的因素淡化，然而，第二对题仍然是主题形象发展的结果。在纵的关系上，第二对题与主题及第一对题要形成良好的对比三声部复调结构。尤其要注意的是，尽量做到各有一定的特点。

三声部呈示部中连接句的应用情况，将在后面与实例联系起来分析。

下面具体研究的几首三声部赋格呈示部，都是以典型原则布局的：

例 412

巴　赫《平均律钢琴曲集》II_1



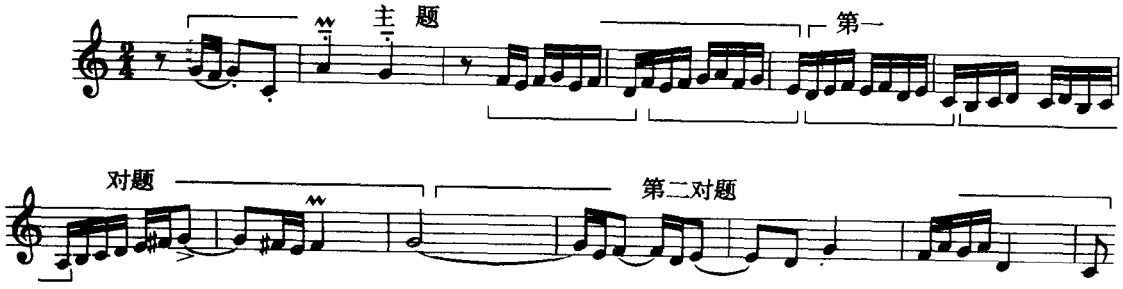
上例是一首十分简洁的三声部赋格呈示部。主题初次陈述是在中声部，守调答题是在对题已经出现之后进入的。第三次进入也是运用同样方法，一环扣一环十分紧凑而又严谨。

主题结构是 AB 型，第一对题也是 AB 结构。对题的前半部分是主题后半部分动机模进的继续。对题的第二部分材料与主题的第一部分材料之间有着密切的联系，使之构成了旋律的呼应关系。

第二对题是呈示部整体旋律按照逻辑发展的最后一个环节，同时也是主题与第一对题的回答结构。

此例展示了写作呈示部的一个非常重要的技术原则，这就是将各种成分有机地连结为完整旋律的技巧。为了帮助深入领会，下面再将呈示部主题单独陈述的声部的完整旋律结构摘出：

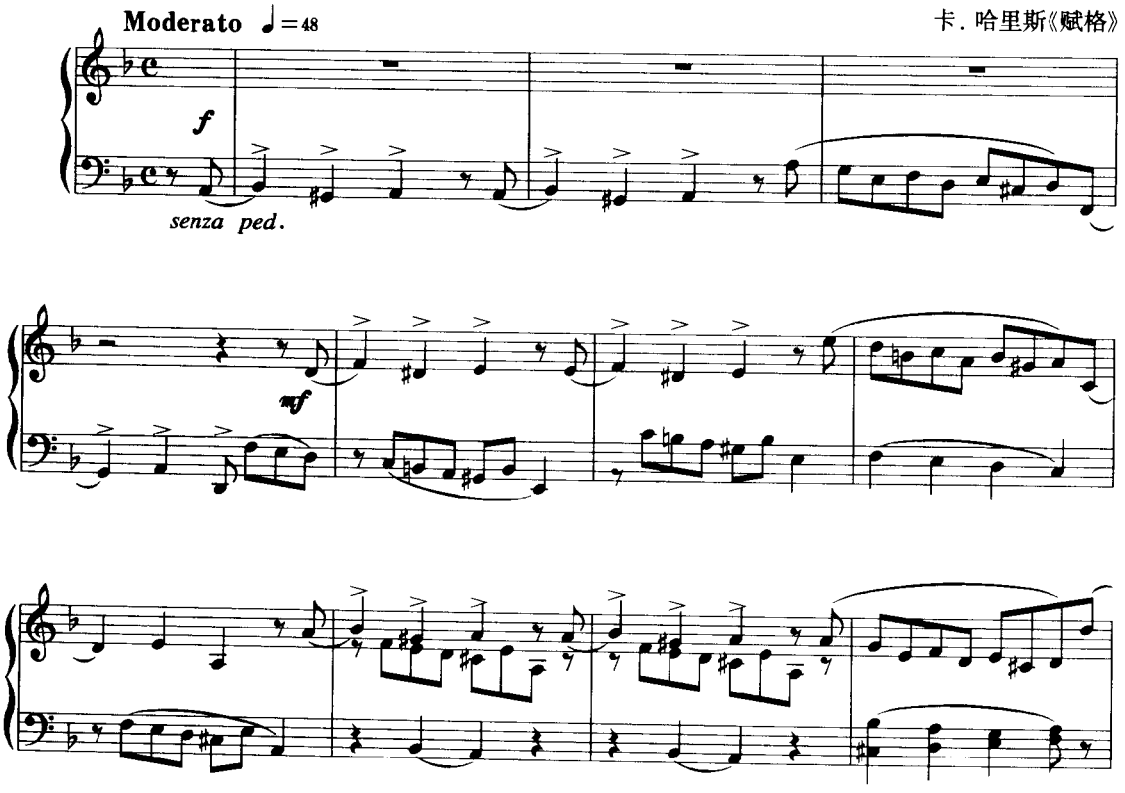
例 413



带变音的赋格主题，如果是转换调性，那么，对题必须与之相符，应以其所在声部运用与主题相应和弦中的一个和弦音，起到共同明确调性的作用。如果主题是运用装饰性变化音，对题可以用同样的变化音级，也可以用自然音与之相对照。

总之，为带装饰性变化音的主题写作对题，在变音的运用上是可以灵活处理的。下面例中的主题是带有装饰性变化音的，注意一下其答题与对题处理主题中的变化音的原则：

例 414



上例主题也是二部结构，开始动机含有升高Ⅳ级音的装饰性变化音，主题明确地结束在主调 d 小调上。紧接出现的连接成分与对题有着直接的联系。守调答题依然用 a 小调的升高Ⅳ级音变音，与主题保持着同等关系的变化音级。而对题则是用的自然音，但与主题(答题)的结合很谐调。

上例中的第一对题是固定的，也是运用两个对比材料写成，与主题形成鲜明的对比关系，同时也起到对主题的烘托作用。

第二对题是衬托性的，其旋律结构的独立性不如第一对题那么强，但却是呈示部整体旋律中的明晰的回答结构。

下面分析一首带补充呈示的三声部呈示部：

例 415

巴　赫《平均律钢琴曲集》I 21

上例是一首带补充进入的三声部赋格呈示部，其结构布局见下面图式：

声部位置	呈示部基本结构			补充呈示
Ⅰ	主　题	固　对$_1$	固　对$_2$	答　题
Ⅱ		答　题	固　对$_1$	固　对$_2$
Ⅲ			主　题	固　对$_1$

巴赫在这首♭B大调三声部赋格中，运用了两个固定对题。呈示部没有连接句，即使补充进入之前也没有连接句。这样，主题与两个固定对题一环接一环，构成了具有三声部卡农特点的呈示部结构。

主题是由两种材料构成，两个对比动机各自都经过了发展，形成相对称的 aa_1bb_1 二部结构。

第一固定对题紧接主题之后进入。对题的结构也是 aa_1bb_1 两个对比材料构成。在旋律材料上还没有脱离主题的基本形态，并与主题形成直接的对应关系。

第二固定对题，同样是 aa_1bb_1 二部结构。其旋律材料虽然仍是来自主题，但，已经变化得很大了，显得很新颖，且更加富有活力。

主题与两个对题在纵的结合上，对比效果十分鲜明。还有一个值得注意的特点是：每一个声部的旋律进行，各种成分的句逗划分都很清楚，而旋律线的发展又极其流畅自然，逻辑严谨，旋律的完整性达到了精美的地步。

四、四声部赋格呈示部

1. 基本结构布局

四声部赋格呈示部的基本结构，是主题与答题在四个声部依次用模仿关系先后进入而构成。调性布局及连接句的应用等均与前面研究二、三声部呈示部时所述原则基本相同，不再重复。

四声部赋格呈示部主题与答题的进入形式有二十四种。即任何一个声部作为主题初次陈述的声部，都可构成六种进入形式，四个声部的总和就是二十四种。这个原理与四声部模仿的进入形式相同。

但是，作为赋格呈示部的进入形式，则要受赋格结构原则的制约。因此，从教学角度出发，为使学习者不致陷于盲目选择的境地，下面我们从二十四种进入形式中，选择四种易于掌握的形式进行阐述。首先用图式对四种进入形式的呈示部结构加以表明：

①

声部位置	呈示部结构						
Ⅰ							答题
Ⅱ					主题	连	对题$_1$
Ⅲ			答题	连	对题$_1$	接	对题$_2$
Ⅳ	主题	连接 重叠 句逗	对题$_1$	接句	对题$_2$	句	对题$_3$

②

声部位置	呈示部结构						
Ⅰ	主题	连接 重叠 句逗	对题$_1$	连接	对题$_2$	连	对题$_3$
Ⅱ			答题	句	对题$_1$	接	对题$_2$
Ⅲ					主题	句	对题$_1$
Ⅳ							答题

③

声部位置	呈示部结构			
Ⅰ			主题 连	对题$_1$
Ⅱ		答题 连	对题$_1$ 接	对题$_2$
Ⅲ	主题 连接重叠句逗	对题$_1$ 接句	对题$_2$ 句	对题$_3$
Ⅳ				答题

④

声部位置	呈示部结构			
Ⅰ				答题
Ⅱ	主题 连接重叠句逗	对题$_1$ 连接	对题$_2$ 连	对题$_3$
Ⅲ		答题 句	对题$_1$ 接	对题$_2$
Ⅳ			主题 句	对题$_1$

上面四种基本呈示部结构形式，也可以带补充呈示与副呈示部。

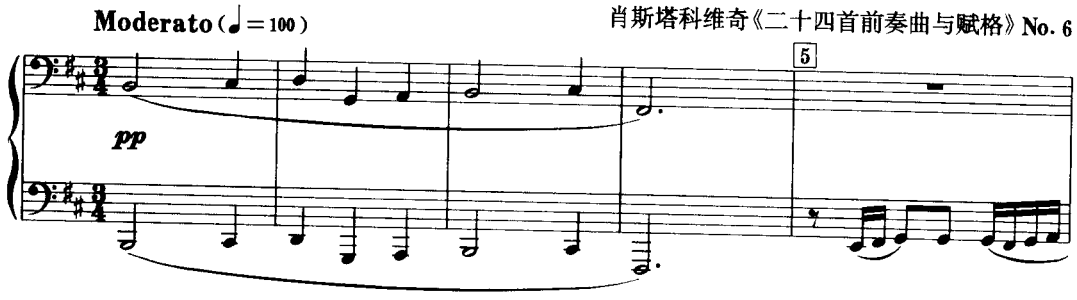
2. 写作原则

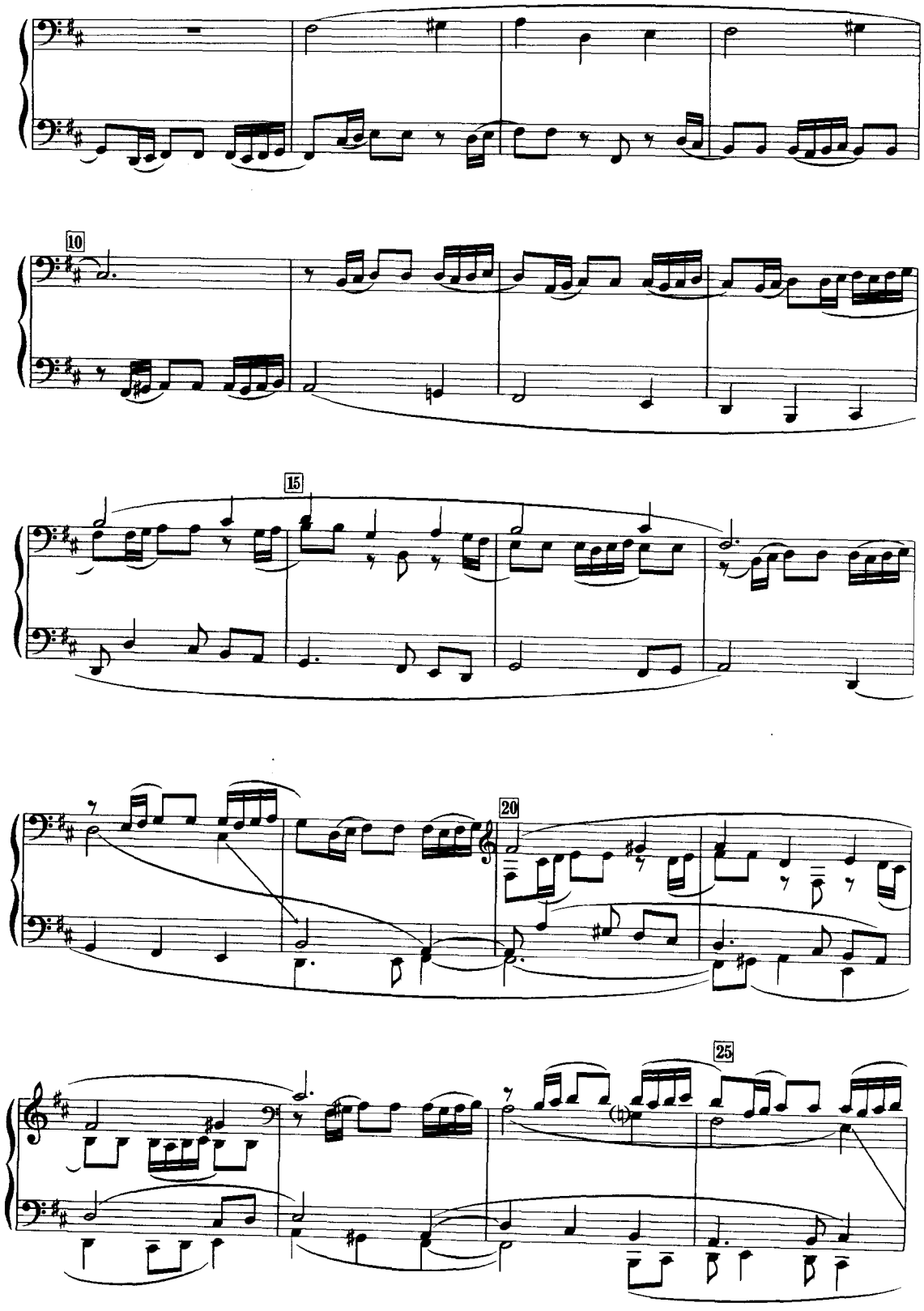
四声部赋格的对题应用情况有四种可能：①运用一个固定对题，其余对题是自由的。②运用两个固定对题，其余为自由对题。③运用三个固定对题。这种情况需要用四重对位原则写作。④全部对题都是自由的。此种情况，如处理不好会造成材料过多而导致散漫、零碎，缺乏统一性。

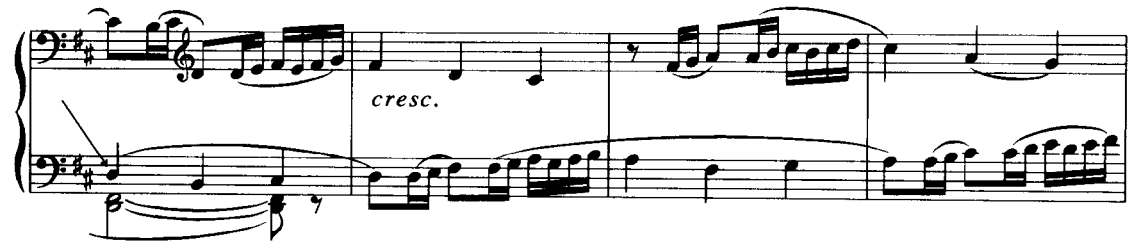
连接句的应用以及横向旋律的结构逻辑等写作原则均与三声部同，不再重复。

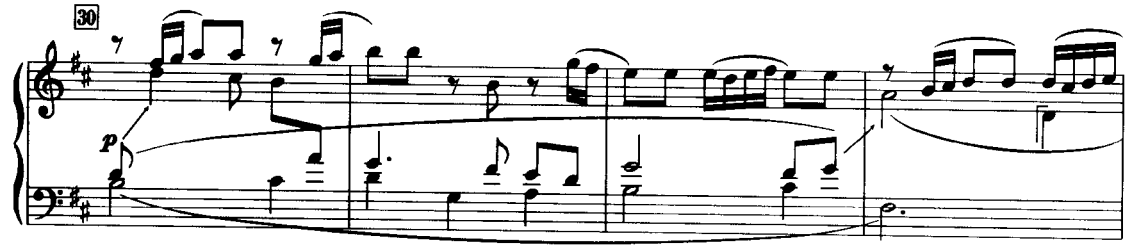
下面分析上述四种进入形式的四声部赋格呈示部：

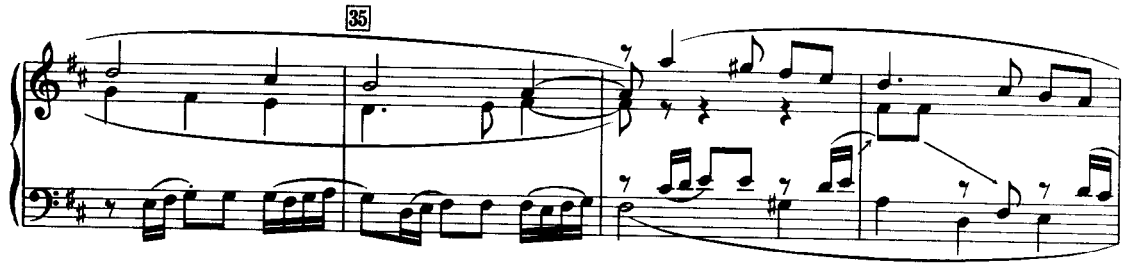
例 416

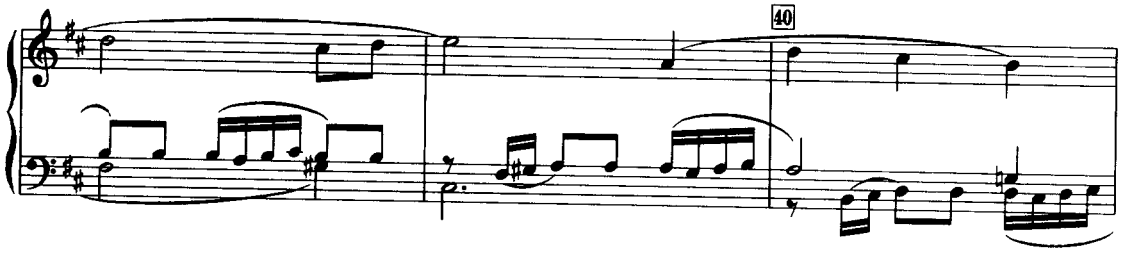


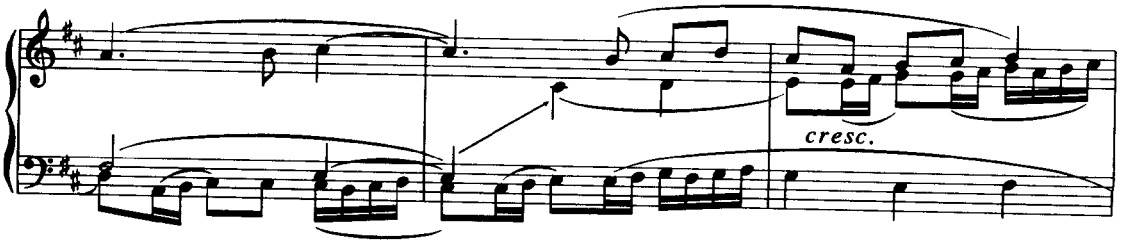

10
15
20
25

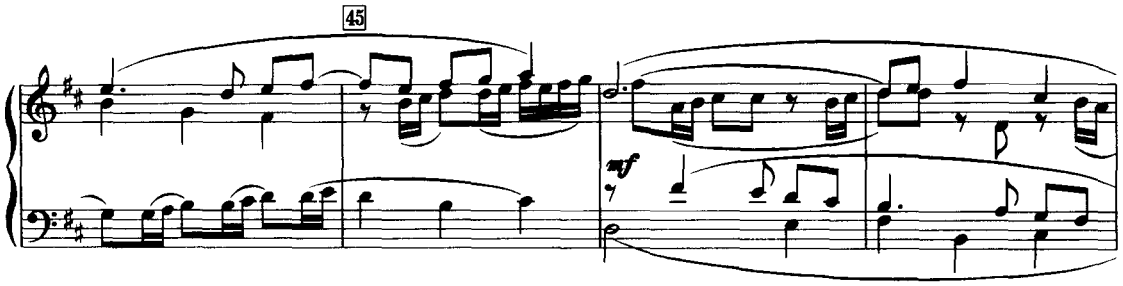

cresc.


30
p


35


40


cresc.



下面再用图式对上面这首带补充呈示的四声部赋格呈示部的结构布局加以显示：

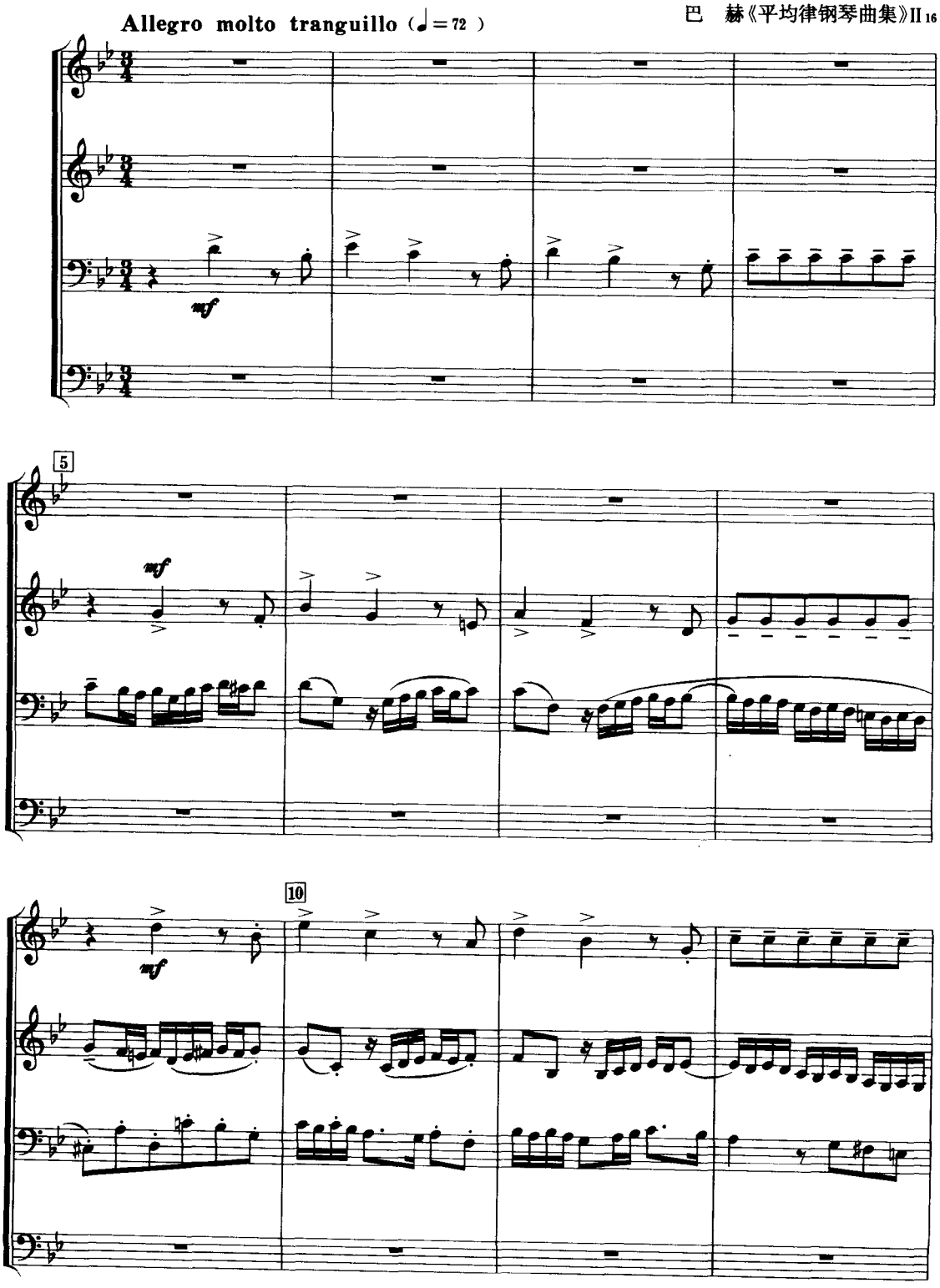
声部位置	呈示部基本结构					补充呈示				中部
Ⅰ				重叠	答题	连	固对$_1$	固对$_2$	间插段	固对$_3$
Ⅱ				主题	固对$_1$	接	固对$_2$		属于呈示部	固对$_1$
Ⅲ	重叠	答题（完全）	小连	固对$_1$	固对$_2$	句		固对$_1$	引向	固对$_2$
Ⅳ	主题	固对$_1$	接	固对$_2$	固对$_3$	↓	主题	答题	中部 ↓	主题（平行调）

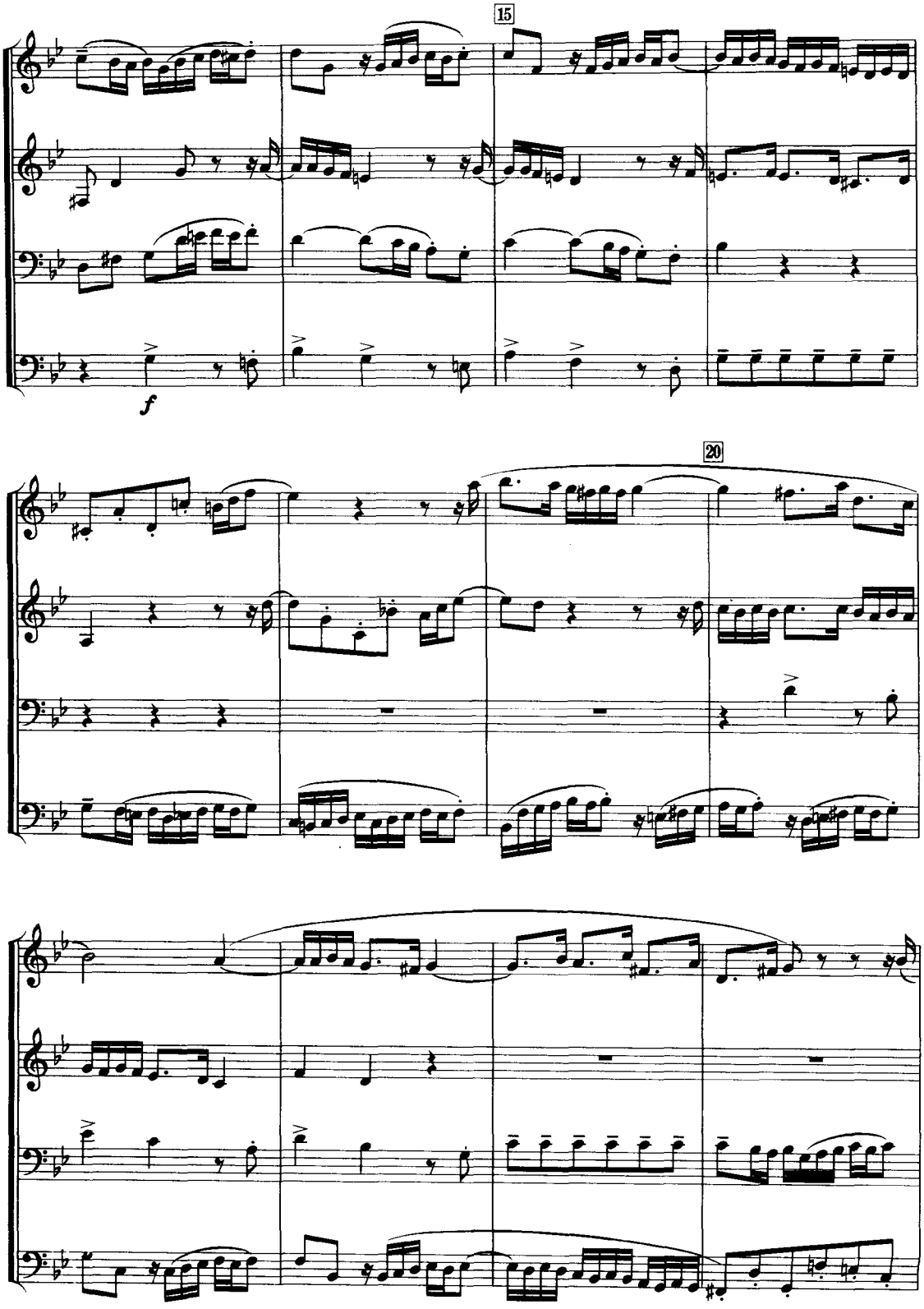
肖斯塔科维奇这首赋格主题非常新颖独特，两个对比鲜明的动机经过巧妙安排，又构成了第一固定对题。主题与第一固定对题在纵的结合中形成对比，在横向旋律发展中连贯流畅、逻辑严谨。第一固定对题与融进新因素的第二固定对题，在横向连结中运用了小连接句。第二固定对题与第三固定对题紧密相连一气呵成。呈示部这一切结构成分共同构成了一个前呼后应的完整旋律，优美而富于表情。

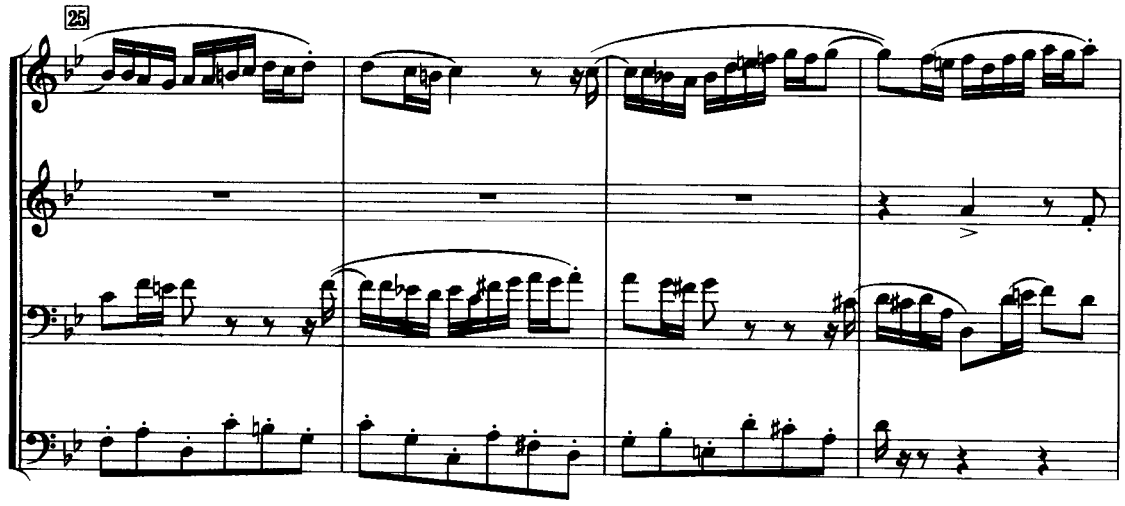
呈示部是自下而上进入的，很典型的布局形式。基本呈示部结束后，用了四小节的连接句。这个连接句是用二声部卡农模进写成，已具有了间插段的结构特性。之后紧相连的是补充进入的主题。

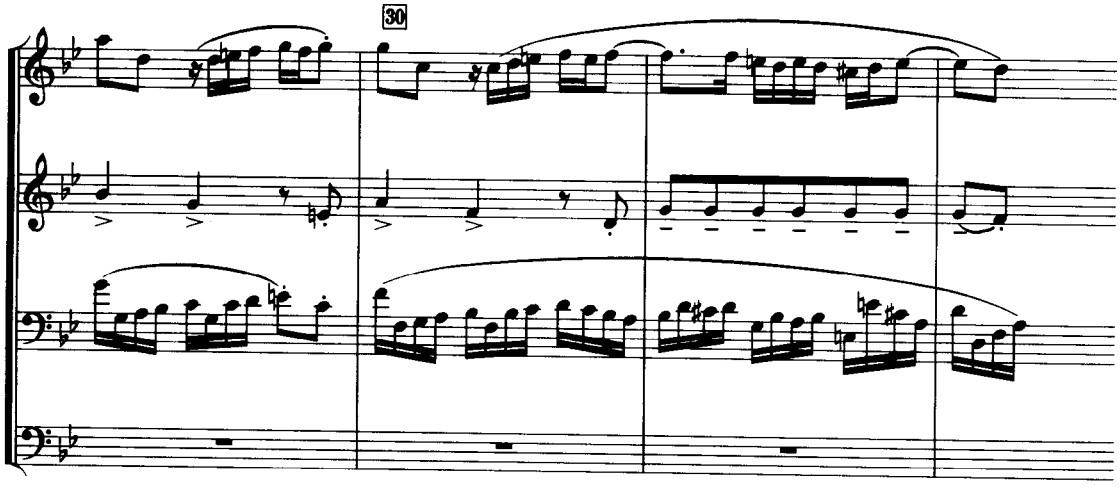
补充呈示的布局十分独特，首先将补充进入的主题，依然置于低声部。上方省略了第三固定对题，从而出现了三声部结构，对于音响的调节起到了很好的作用。补充进入的主题的结束音♯F又成为补充进入的答题的开始音，从而使补充进入的主题与答题直接相连在同一声部。这种独特的布局显然是以艺术表现为目的而采用的。下面分析一首巴赫的四声部呈示部：

例 417




15
f
20





巴赫这首带补充呈示的四声部赋格呈示部的结构图式如下：

声部位置	呈示部基本结构					补充呈示		
Ⅰ			主题	固对	连接句	自由对题	连接句	固对
Ⅱ		答题	固对	自由对题	连接句	自由对题		答题
Ⅲ	主题	固对	自由对题	自由对题		主题	连接句	自由对题
Ⅳ				答题	连接句	固对	连接句	

这首 g 小调四声部赋格，篇幅宏大，技术丰富，结构严谨。主题是由两个对比动机构成的 A A_1 B 二部结构。而唯一的固定对题也是由两个对比动机构成的与主题相同的 A A_1 B 二部结构。固定对题的材料是全新的，但在情绪上与主题有着内在联系，它从另一个侧面对性格坚毅的主题起到补充和深化作用。

主题与固定对题的纵向结合，是融合了十度二重对位与十二度二重对位，以及八度二重对位原则写作的。因此，在这首赋格中，巴赫充分利用了可动对位多重结合的可能性，在整体赋格中出现过以八度二重对位、十二度二重对位、十度二重对位、十三度二重对位等音程关系的转位结合。而且还运用了附加平行三度与附加平行六度的四声部复调结构（本书第十五章曾阐述过此种结构的片断）。这些丰富的可动对位技术的运用，构成了这首赋格的一个突出特点。在呈示部中则只出现了八度二重对位与十二度二重对位的转位结合。

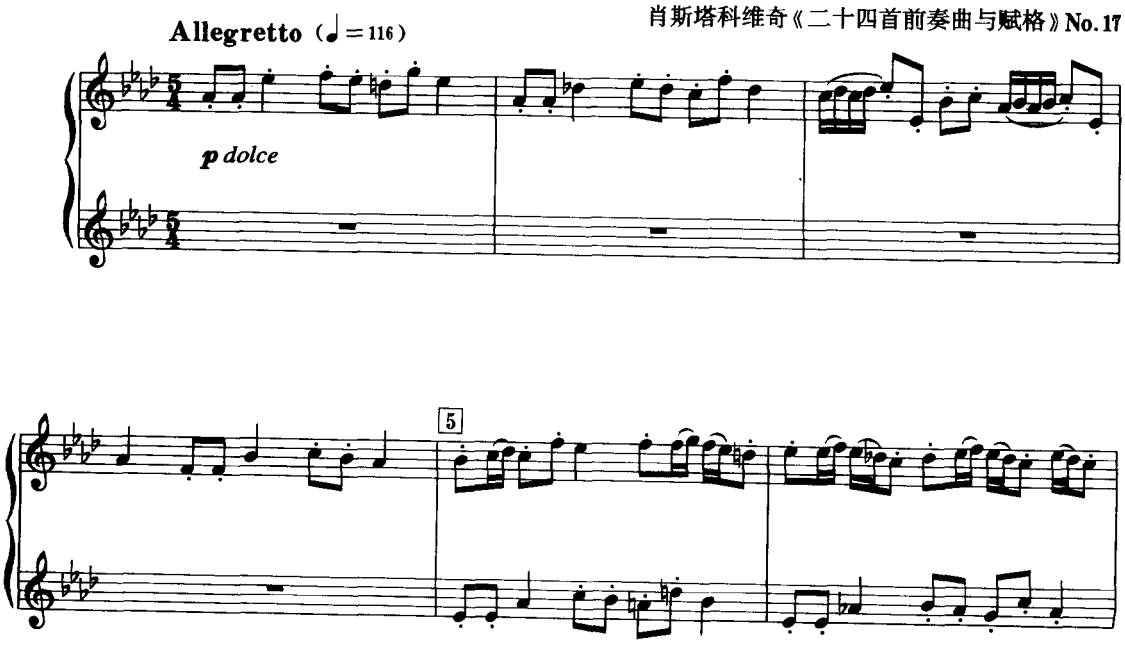
此外，补充进入的主题与答题，都与初次陈述的声部位置相重复。比如：补充进入的主题恰好是在主题初次陈述的声部。而补充的答题也正是答题第一次进入的声部。这样的布局是有一定逻辑依据的，因为巴赫将两次补充进入与中部在平行调♭B 大调的进入及其 F 大调上的答题，这四次进入设计成与基本呈示完全相同的形式，从而形成平衡对应的结构布局。

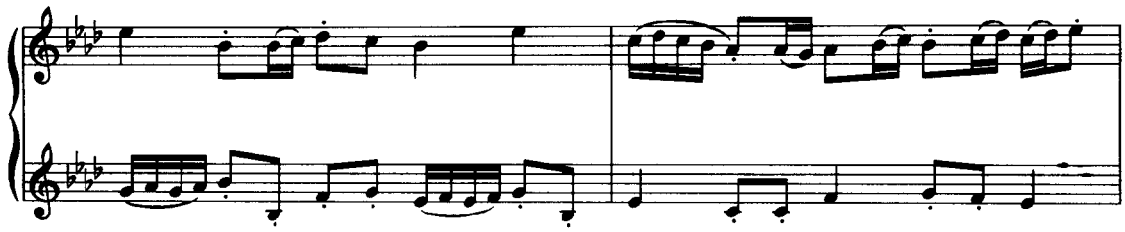
由此可以理解，二、三声部赋格中所要求的，补充呈示与副呈示部的进入，要与呈示部进入时的声部位置交错开，这项原则在四声部与更多声部的赋格中似乎不完全适宜了。前面论述的肖斯塔科维奇的第六首赋格的补充呈示，也是依照表现要求与逻辑依据而选择其进入形式的。所以，任何规律都不能绝对化。

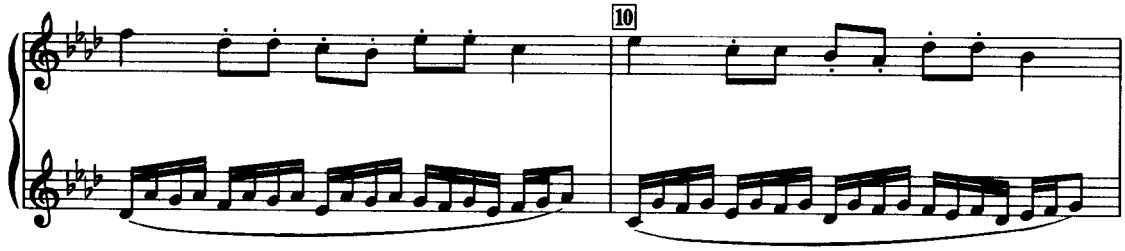
下面分析肖斯塔科维奇的第十七首赋格的呈示部：

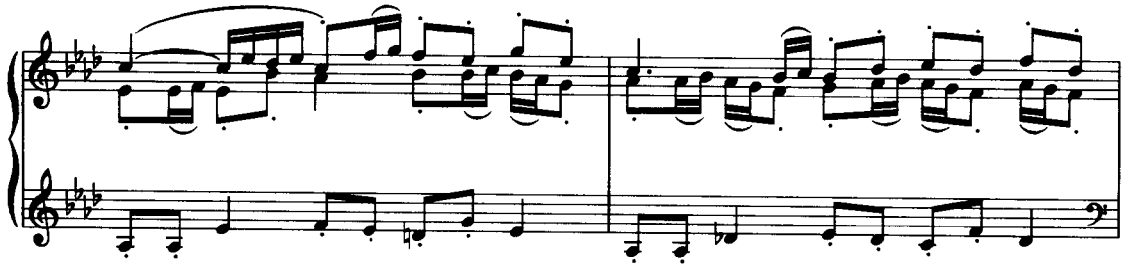
例 418

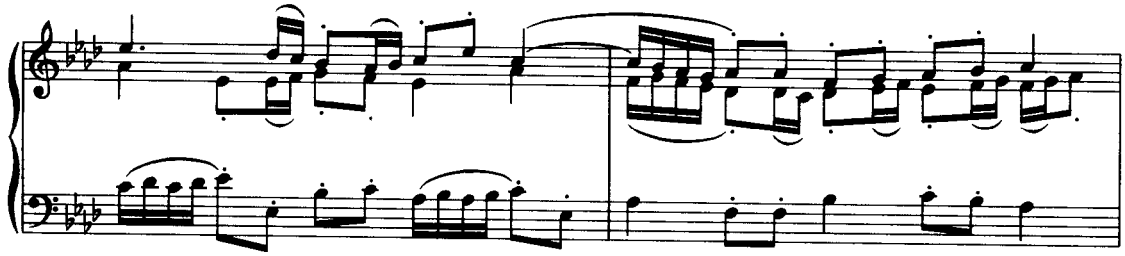
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.17

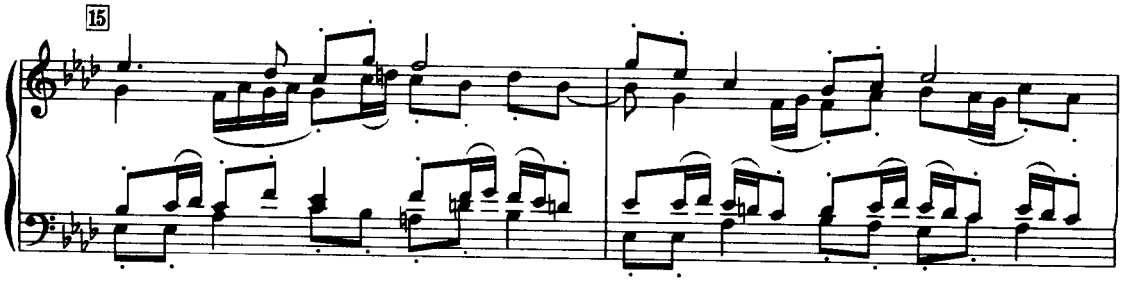


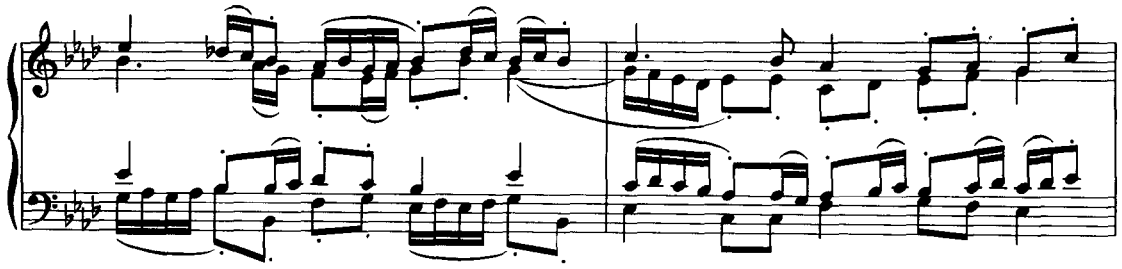


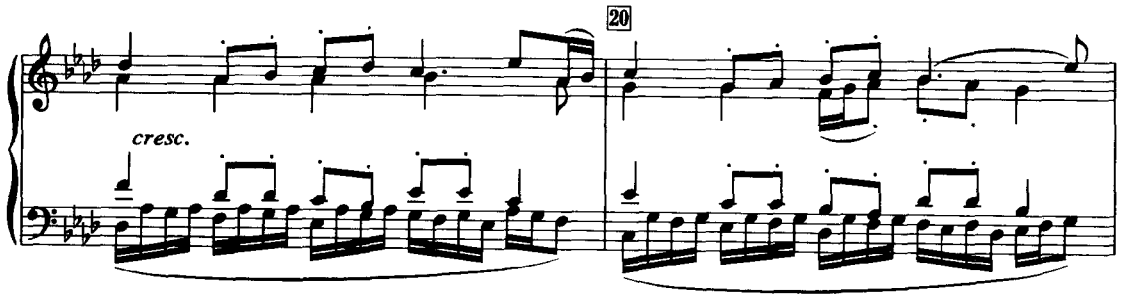

10

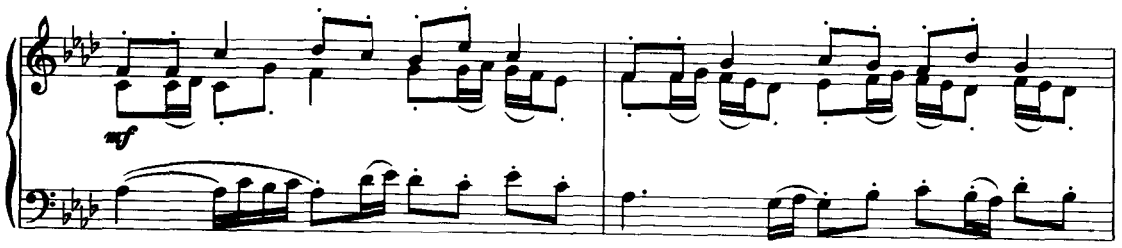





15







下面是上例赋格呈示部的结构图：

声部位置	呈示部基本结构						中部
Ⅰ	主题	固对$_1$	连接	固对$_2$	固对$_3$	第一间插段	主题(平行自然小调)
Ⅱ		答题	句	固对$_1$	固对$_2$	↓	固对$_1$
Ⅲ				主题	固对$_1$	↓	
Ⅳ					答题	↓	固对$_2$

肖斯塔科维奇这首♭A大调赋格呈示部，运用的是自上而下直线进入的布局形式，效果非常鲜明。然而这种布局形式在巴赫《平均律钢琴曲集》的四声部赋格中则未被应用。

这首赋格主题中的变音用法，在前一章已进行过阐述，不再重复。

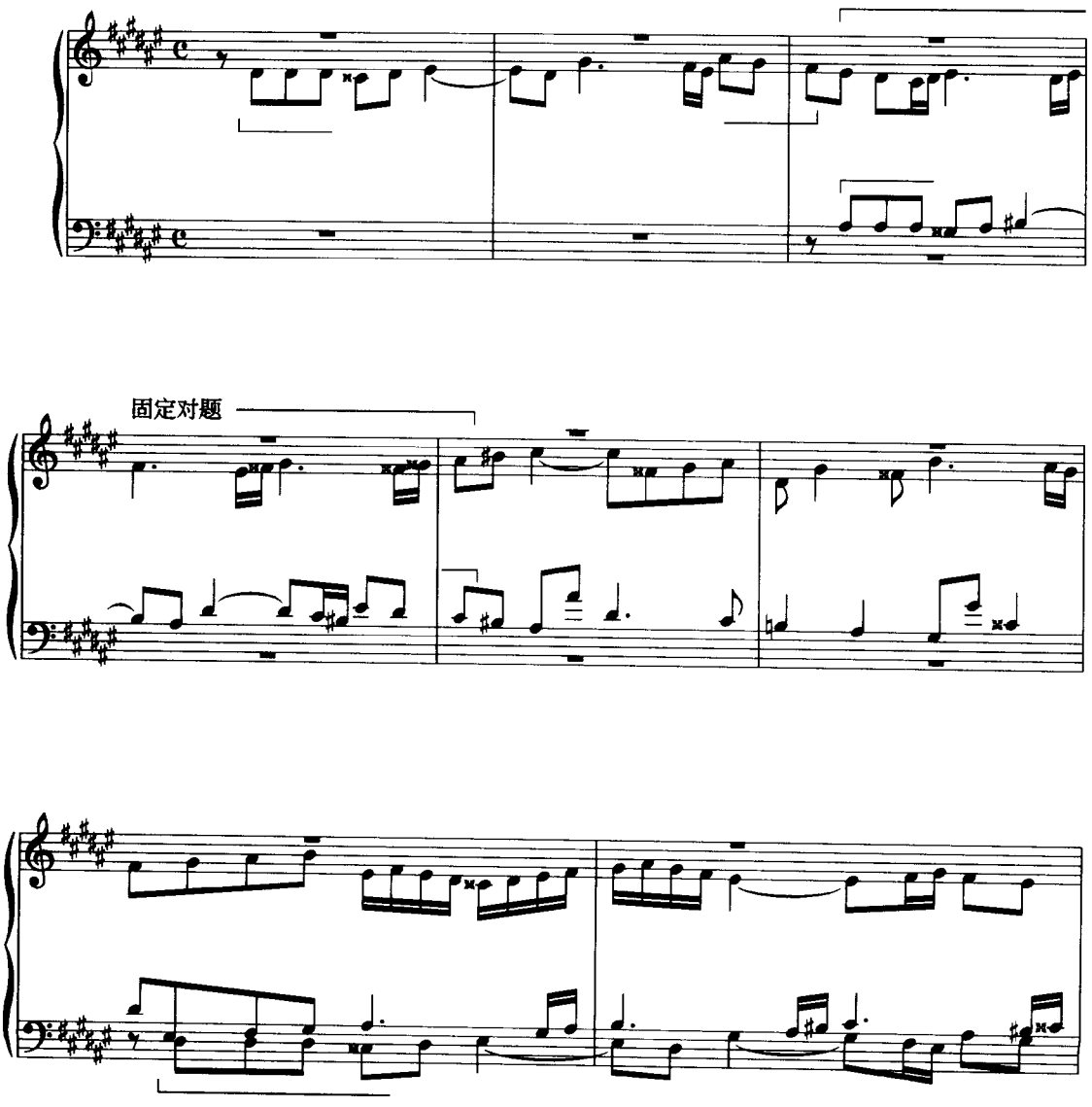
省略声部的情况，在四声部以上的多声部赋格中是常见的现象。如经常交替省略一个声部，以便调节音响，并增强结构划分的清晰性。上面所举几例中都有省略声部的情况，可以说，这种省略是必须的。如果四个声部始终填得满满的，反而显得死板而缺少层次。

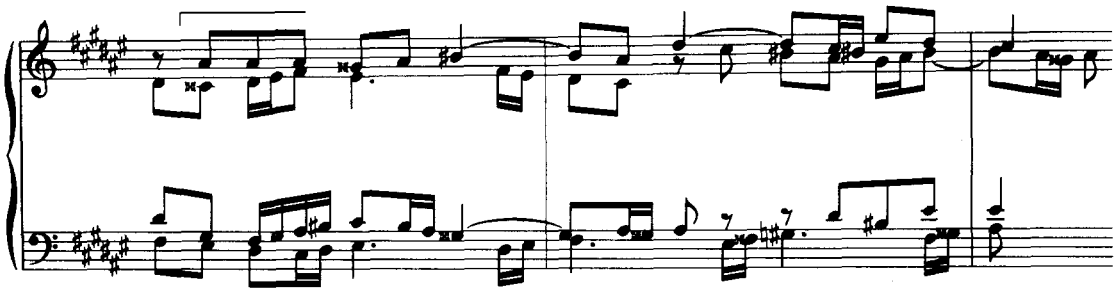
此外，上例还由于运用了具有一定规模的连接句，而使横的旋律连结有了灵活性。比如除主题初次陈述的声部能按照：主题——固对$_1$——固对$_2$——固对$_3$——这样的顺序连结成完整的旋律外，其余声部则灵活多了。但旋律线的发展逻辑依然严谨。

下例是运用上面列举的第四种布局形式的呈示部：

例 419

巴　赫《平均律钢琴曲集》II8





下面是上例赋格呈示部的结构图：

声部位置	呈　示　部　结　构				中　部
Ⅰ				答　　题	第一间插段
Ⅱ	主题　句	固定对题	连　　自由对题	自由对题	↓
Ⅲ	逗	答　　题	接　　固定对题	自由对题	↓
Ⅳ			句　　主　　题	固定对题	↓

上例这首♯d小调不带补充呈示的简洁呈示部，由主题——固定对题——连接句——自由对题$_1$——自由对题$_2$构成的旋律线极富表情特性。主题与对题的复调效果也非常动人。

连接句材料是从主题中选取的最具特性的成分构成。这个连接句已成了赋格间插段的基础。

四声部呈示部其他进入形式的结构布局，学习者完全可以自行进行分析研究，这里就不再举例赘述了。

五、五声部赋格呈示部

五声部赋格比较少见，在巴赫《平均律钢琴曲集》四十八首赋格中只有两首五声部赋格。肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》中只有一首五声部赋格。因此，对五声部赋格呈示部的结构布局与写作原则的阐述，只以上述三首赋格作为依据，对其共同的特点与各自的布局方式进行一下大概的论述。

三首五声部赋格的共同特点是：音乐性格庄严、舒缓。旋律的节奏律动宽广，三首赋格均未出现十六分音符的节奏型。在多声部的纵向对位结合中，强调浓重、丰满的音响效果。巴赫《平均律钢琴曲集》$Ⅰ_4$是一首五声部三重赋格，篇幅宏大、情绪庄严肃穆，内涵丰富厚重。巴赫同一曲集的$Ⅰ_{22}$五声部赋格呈示部，是运用自上而下的直线进入布局的。结构十分清晰明确，采用的是严格的主、属两调构成的主题、答题关系。上述$Ⅰ_4$♯c小调五声部赋格，则运用的是自下而上直线进入布局的。两首五声部赋格呈示部构成了对称平衡的结构形式。

在调性布局方面，$Ⅰ_4$采用了特殊的方法，这里应用了属调与下属调两种调性上的答题。呈示部基本结构中，属调答题与下属调答题之间是由主题相隔，即：主—属—主—下属—主。而在补

充呈示时，首先进入的是属调答题，而仅经过两音的连接，就在同一声部出现了下属调上的答题。这两个并列的答题，只相差二度的音程距离，实际上形成了模进效果。补充呈示中的第三次进入回到了主调上的主题。这次进入的结束，也就是呈示部的结束。

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》第十三首♯F大调五声部赋格呈示部的结构布局与调性布局；显示了肖斯塔科维奇这位二十世纪复调大师的风格特点，即整个呈示部中五次进入，加上两个连接句都是建立在♯F大调的自然音阶上。运用调式音级的色彩变换构成主、答关系。中部第一次进入的平行调，不是♯F大调的平行小调，而是♯D弗里几亚调式。这种利用自然调式的魅力发展主题的手法，是作曲家将赋格形式与民族风格特性相结合的体现。

六、 中国传统调式赋格的呈示部

赋格形式虽起源于西方，但经过几个世纪的发展历程，世界各国作曲家在继承传统的同时，都融入了各自民族的特性。上面刚分析过的肖斯塔科维奇的赋格充分论证了这一点。

运用中国传统调式及具有民间色彩特性的调式音阶写作赋格，在呈示部的调性布局方面，基本上是继承了传统原则。但也有特殊处理方法的。下面根据运用中国传统调式写作赋格的实践经验，大致归纳出以下两项原则：

1. 主题与答题建立在四度、五度的模仿关系中。这项原则可用两种方法处理，其一是与大、小调体系一致，即用相差一个调号的调性构成主题、答题关系。这时，答题与主题保持相同的调式结构。其二是运用相同调号的同一宫音系统中的四、五度关系的不同调式，构成主、答关系。比如：同宫系统中的宫调式与徵调式构成主、答关系。也可用同一宫音系统中的商调式与羽调式构成主、答关系，或羽调式与角调式、徵调式与商调式等构成主、答关系。上述各种组合虽然音阶材料相同，但调式结构不同，所以，依然可获得调式色彩的对比。

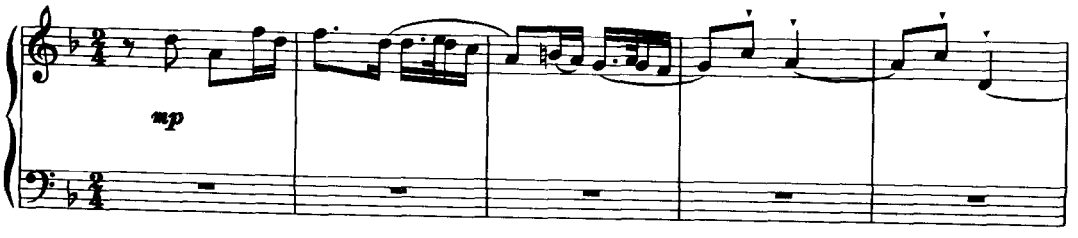
2. 主题与答题建立在非四、五度关系中。这种布局虽不典型，但却是存在的，比如，在同一宫音系统中由宫调式与羽调式、商调式与角调式、角调式与徵调式等构成非四、五度的主题、答题关系。

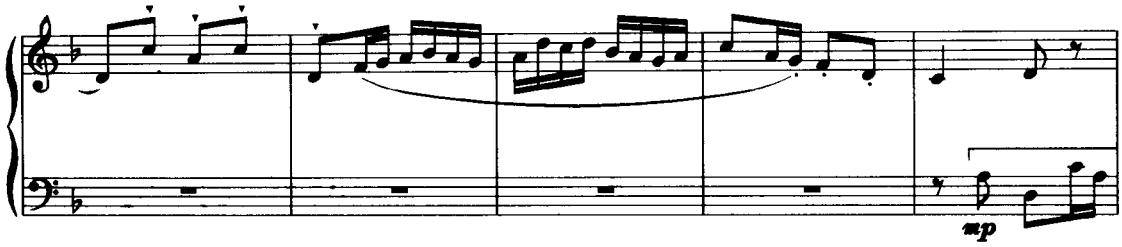
还有用不同宫音的其他音程构成主、答关系的，如前面研究答题时举过的丁善德：赋格《欢舞》是下七度上的同调式完全答题。这种布局当然是罕见的。

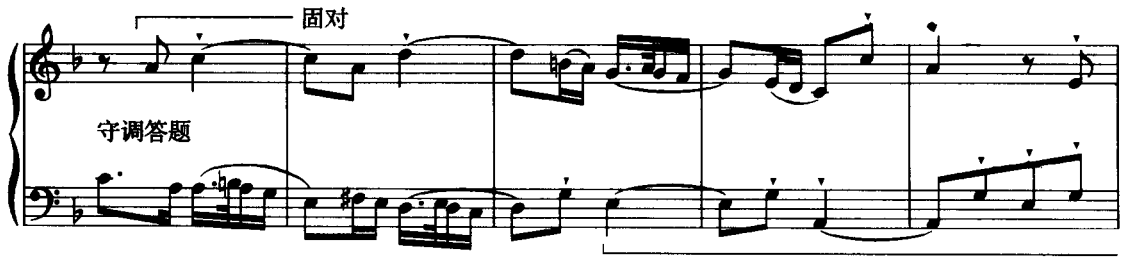
下面分析几首运用中国传统调式写作的赋格呈示部。为了下一章研究中部首次进入的主题而节省篇幅，下面的实例中均包括了呈示部及中部的首次进入：

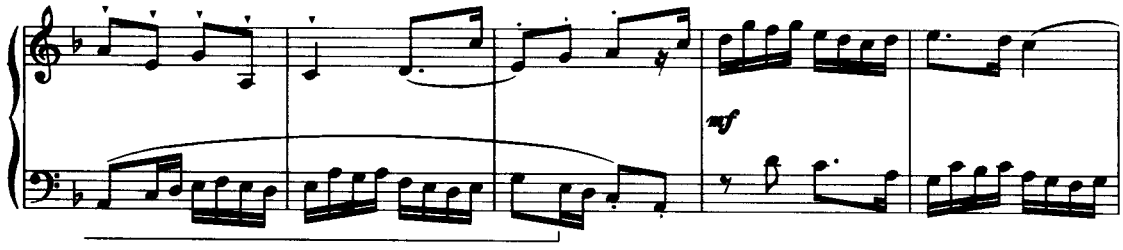
例 420

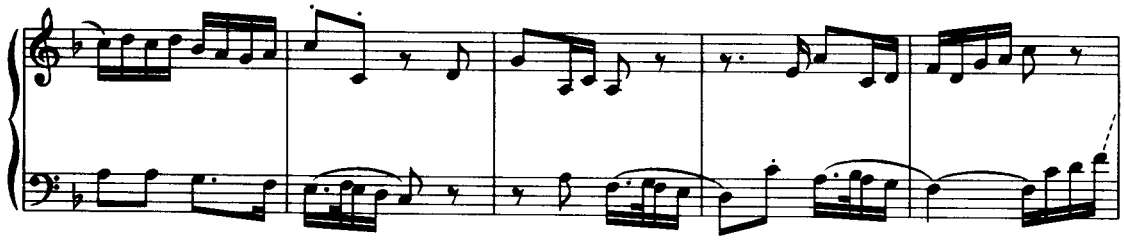
陈　怡《赋格》

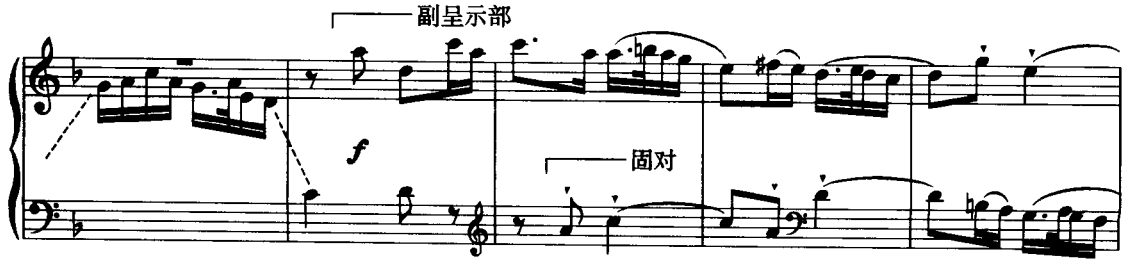


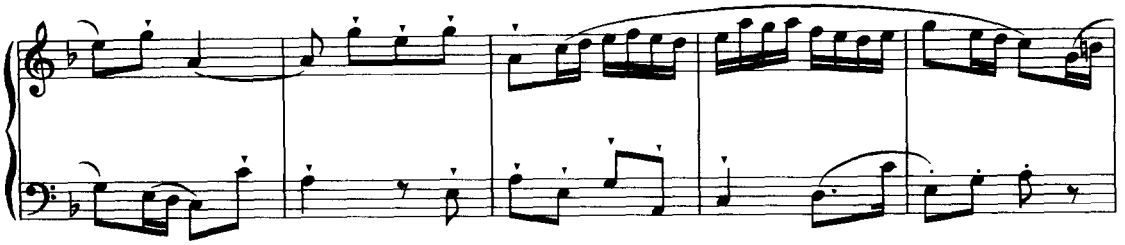

mp

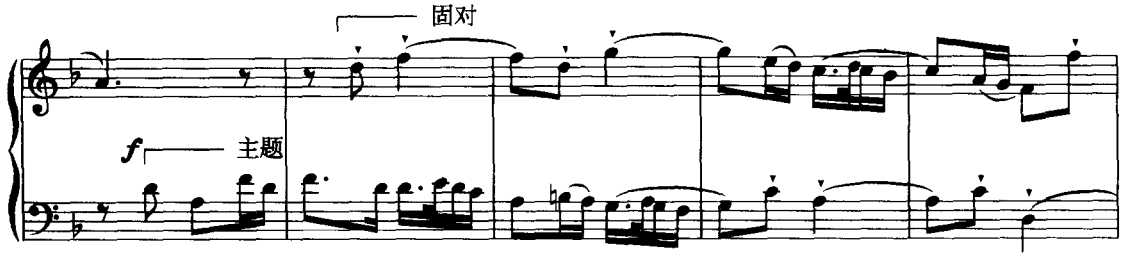

固对
守调答题

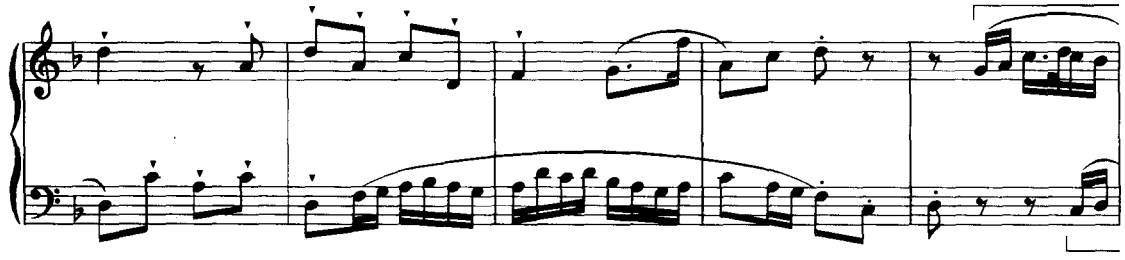

mf

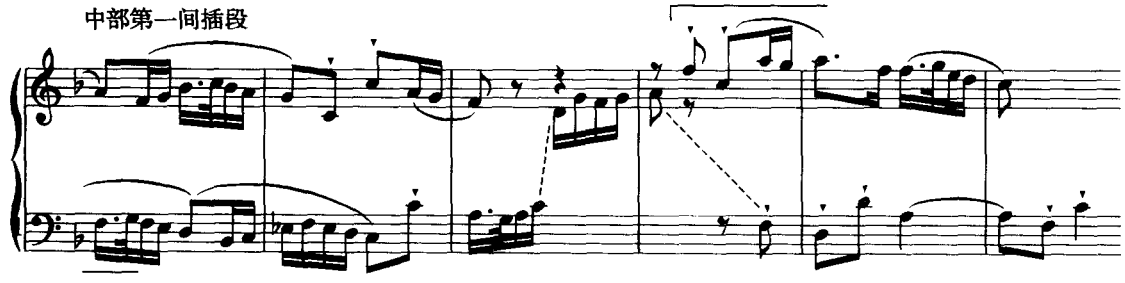



副呈示部
f
固对









下面是上例赋格呈示部的结构图：

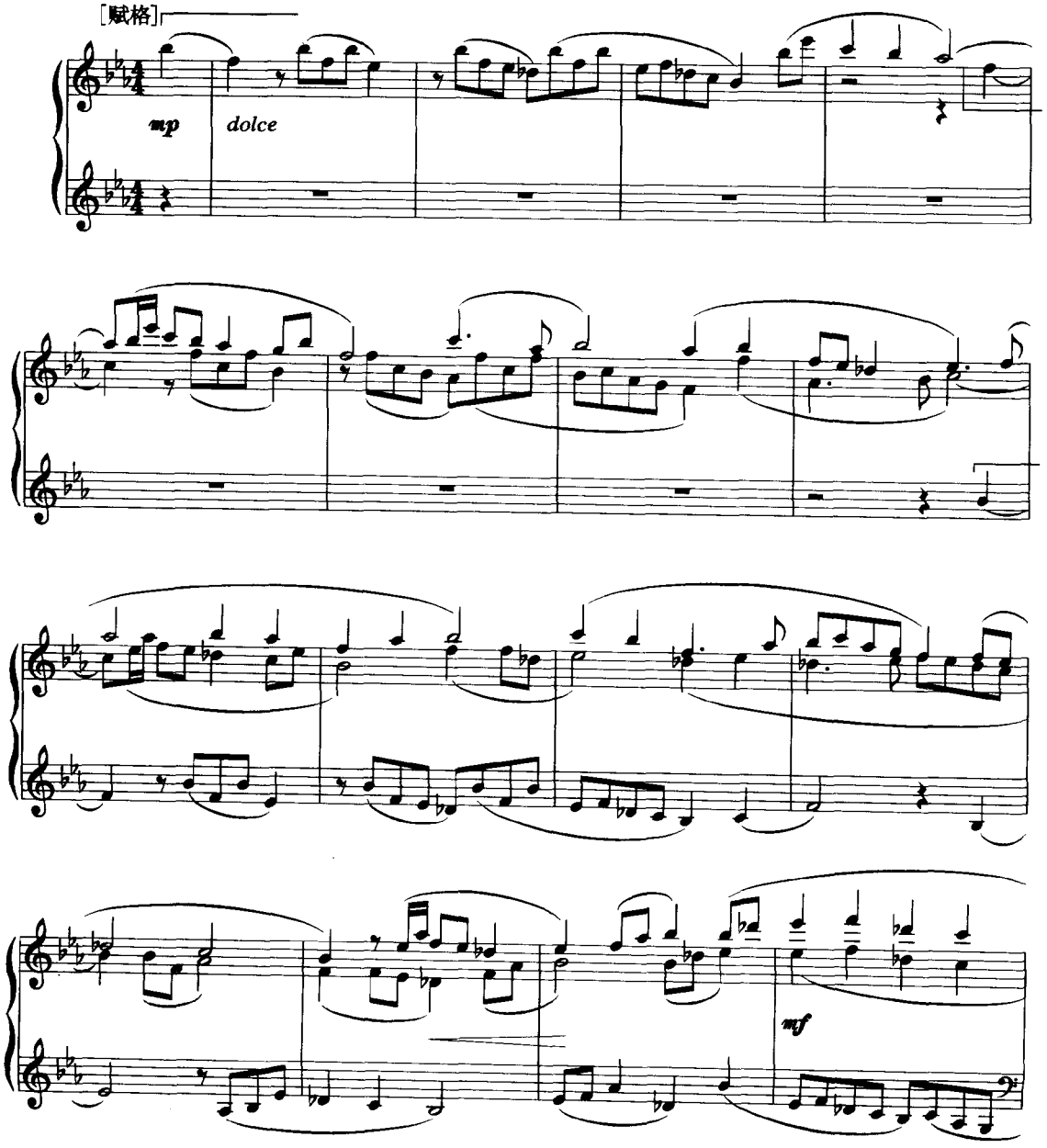
声部位置	呈　示　部			副呈示部		中　部	
Ⅰ	主题 d羽	固定对题	连接句	答题 a羽	固定对题	第一间插段	主题F宫
Ⅱ		守调答题 a羽	(发展性)	固定对题	主题 d羽	↓	固　对

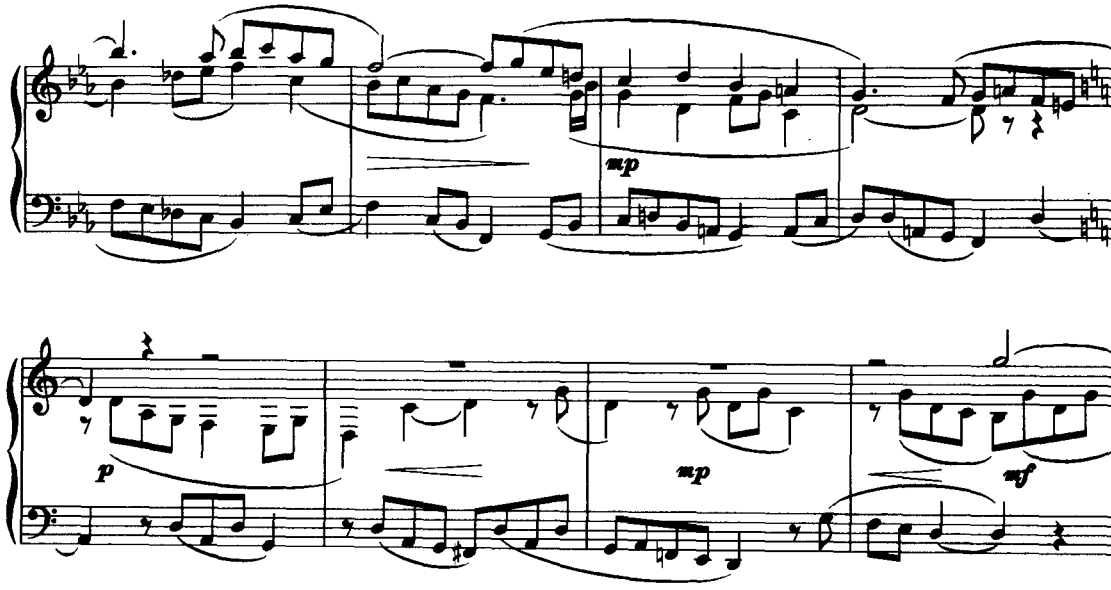
上例这首二声部赋格的主题，是运用中国传统调式含变徵音(B)的 d 羽调式写成，富有浓郁的民族色彩与韵味。答题首部守调后立即转入含变徵音(♯F)的 a 羽调式。经过一个具有发展性的连接句，副呈示部由答题先进入，其后是主题。整个呈示部结束于主调 d 羽调的明确终止式上。第一间插段用了转调卡农模进，引出了中部在平行调 F 宫调式上的主题的首次进入。

这首赋格是运用典型的传统原则布局的，但与民族特性的调式和民族风格鲜明的旋律音调结合得非常谐调。

例 421

饶余燕《引子与赋格》





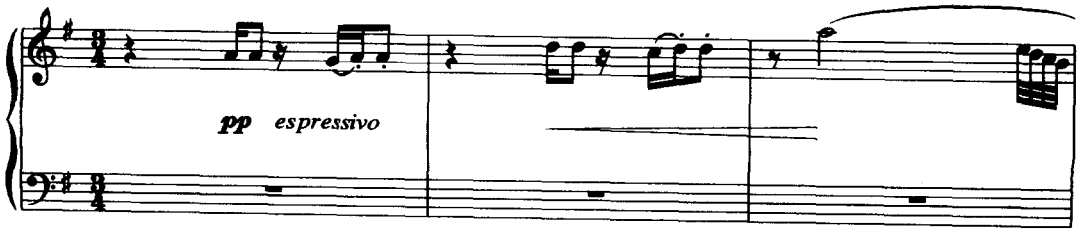
下面是上例的结构图：

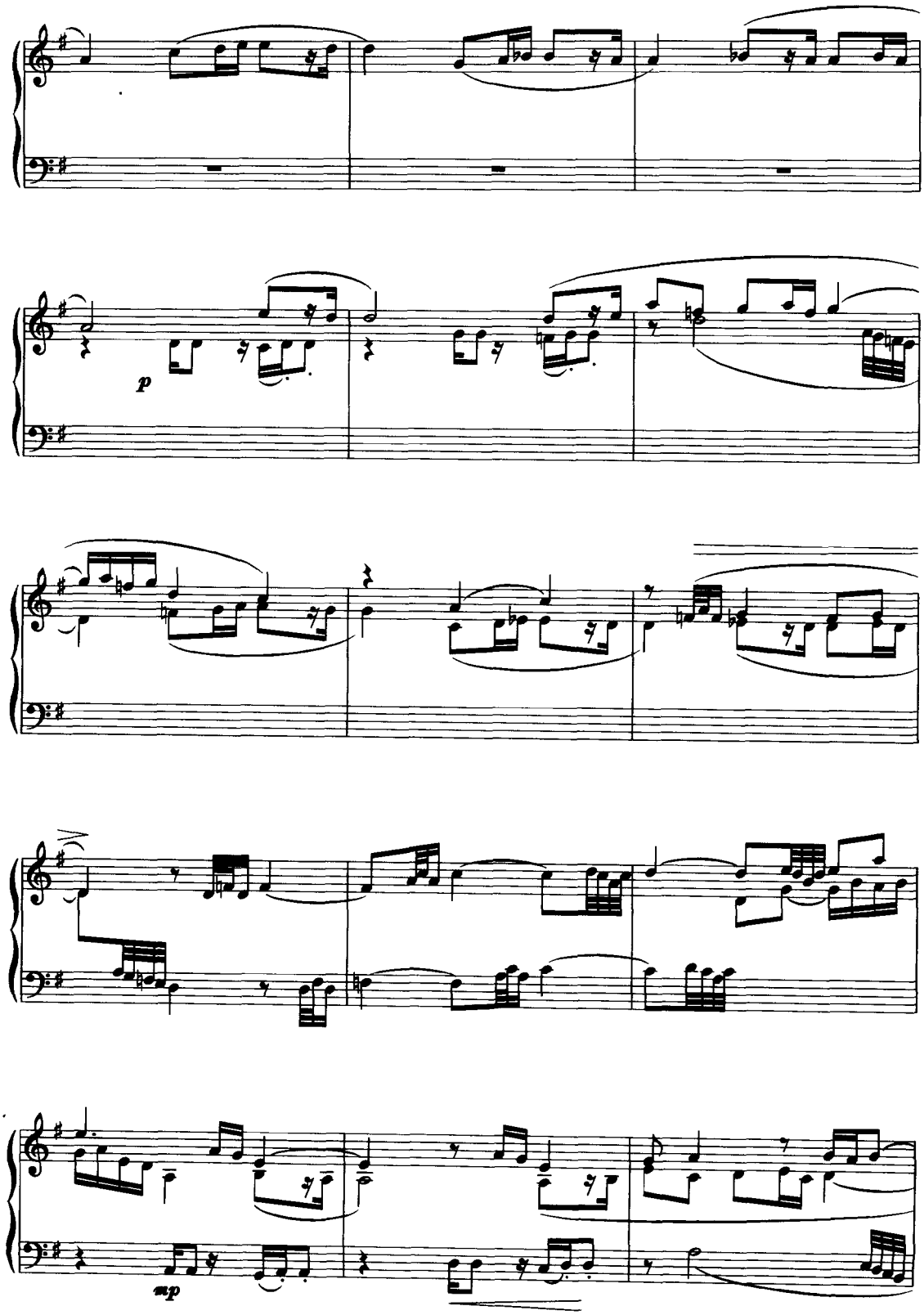
声部位置	呈示部						中部
Ⅰ	主题 ♭B徵	连	固对	连	对题	间 →	
Ⅱ		接	答题 F徵	接	固对	插 →	
Ⅲ				主题 ♭B徵		段 →	主题 D徵

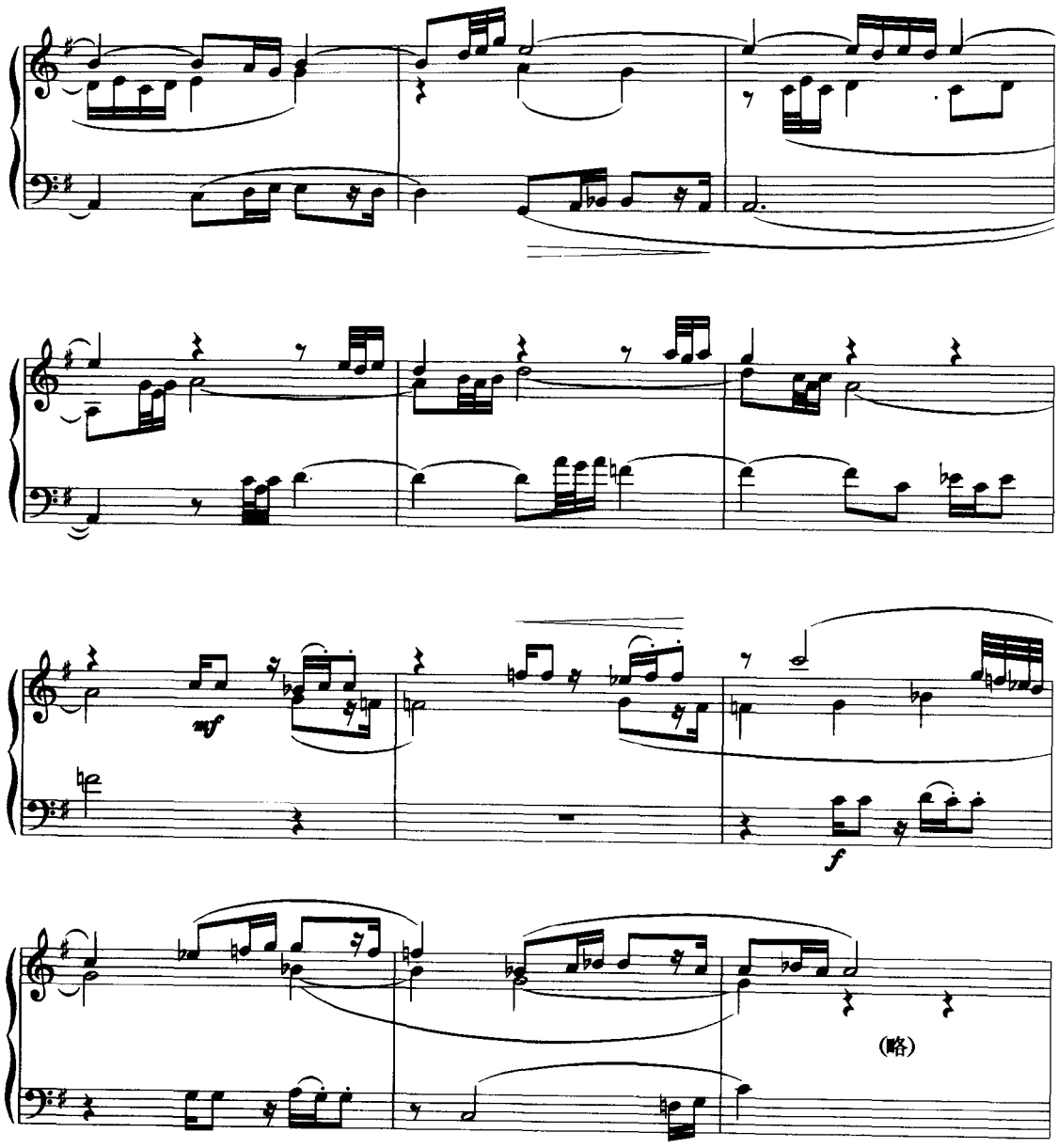
上例运用的是中国西北地区具有特殊色彩的徵调式。调式音阶中降低了的Ⅲ级音(♭D)是此种音阶的特性音，也称作“苦音”。赋格主题就是带“苦音”的♭B徵调式写成。答题是带“苦音”的F徵调式。第三次进入的主题与初次陈述的相同。由此可见，这首赋格呈示部虽然调式音阶不同于大、小调体系，但却运用了传统的调性布局原则。

例 422

于苏贤《商调式赋格》




p
mp



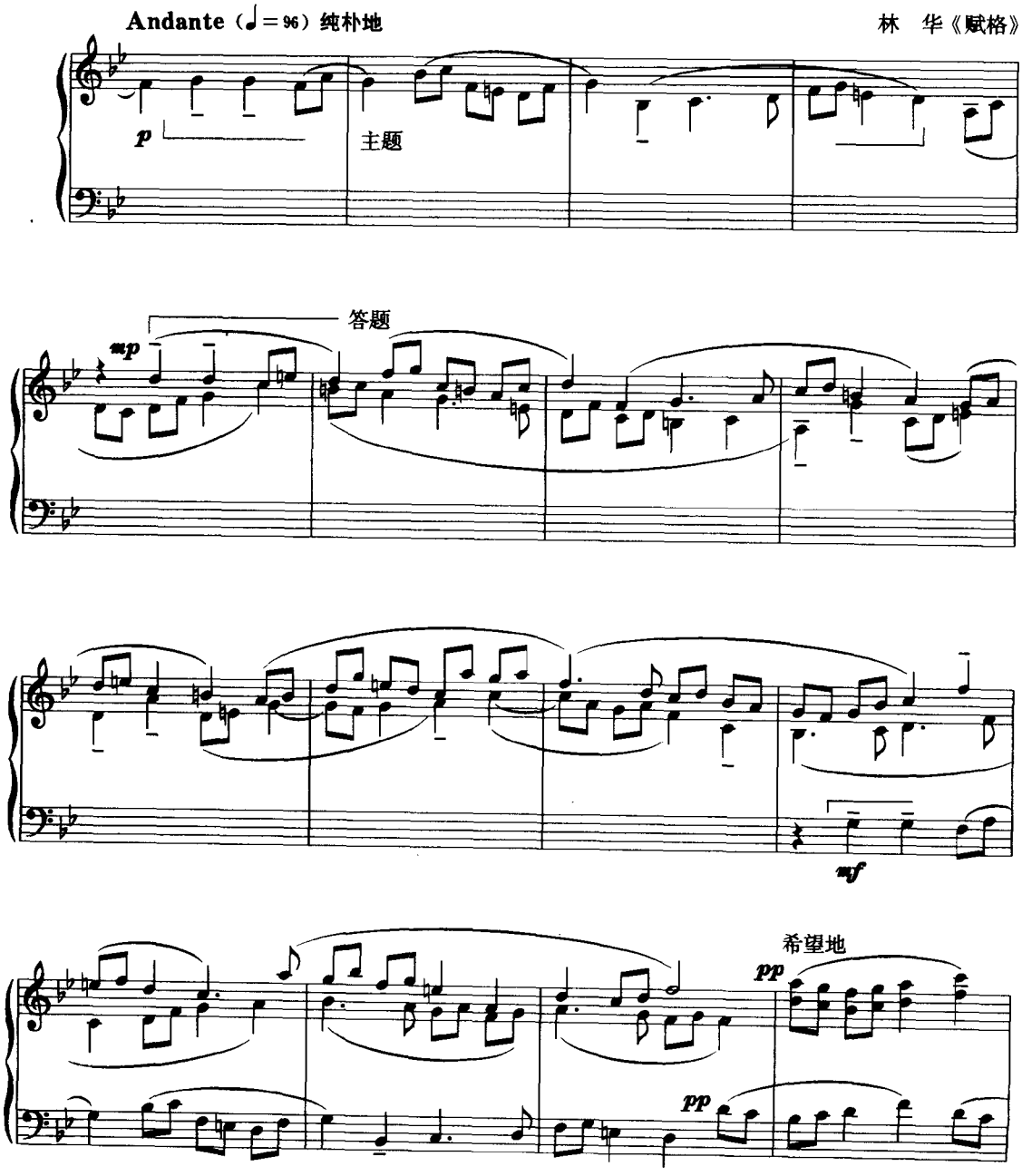
下面是上例呈示部的结构图：

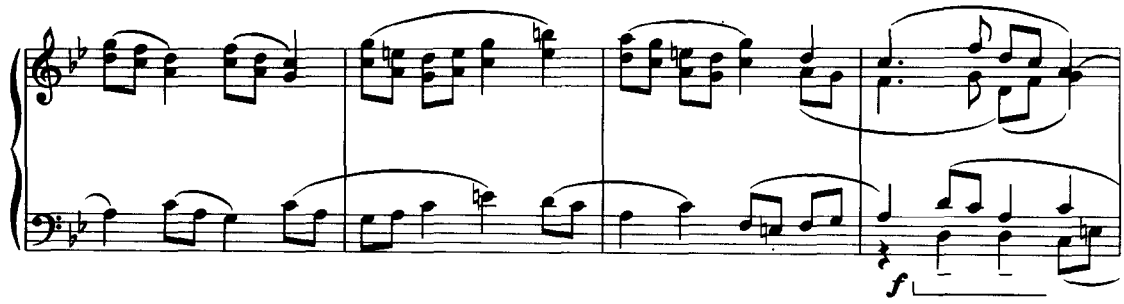
声部位置	呈示部				中部	
Ⅰ	主题 A商	固 对	连	对 题	第一间插段	主题 C商
Ⅱ		答题 D商	接	固 对	↓	固 对
Ⅲ			句	主题 A商		主题倒影紧接C商

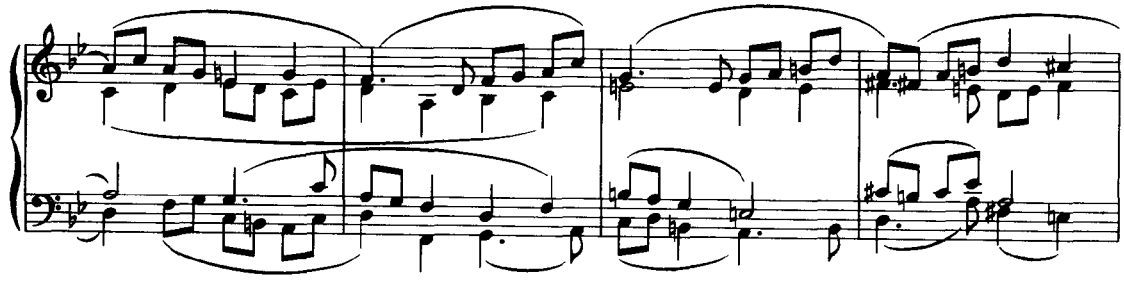
上例赋格主题是 A 商调式，答题是用下属关系的 D 商调式，仍属传统调性布局原则。中部首次进入是用上三度调性关系的 C 商调式，调式与呈示部同。之所以运用不改换调式的特殊处理法，是因为这是一首二重赋格的第一呈示部，调式的对比出现在第二呈示部与第一呈示部之间。

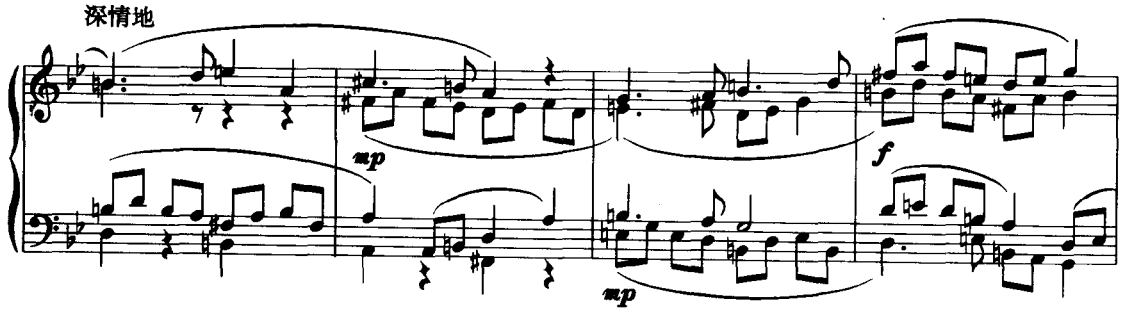
下例是运用中国传统调式写作的四声部赋格呈示部：

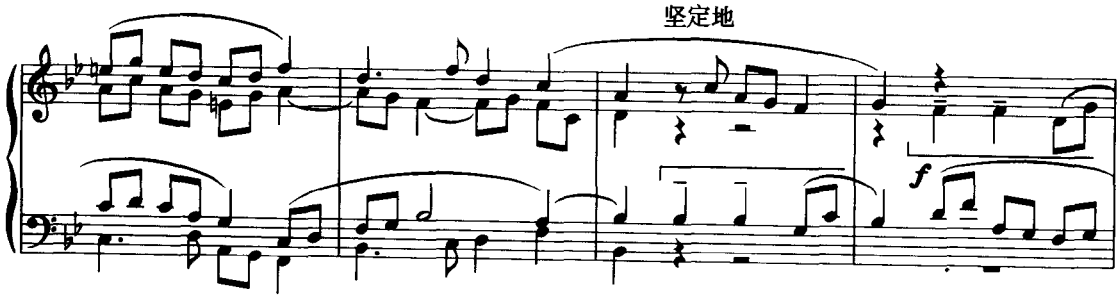
例 423

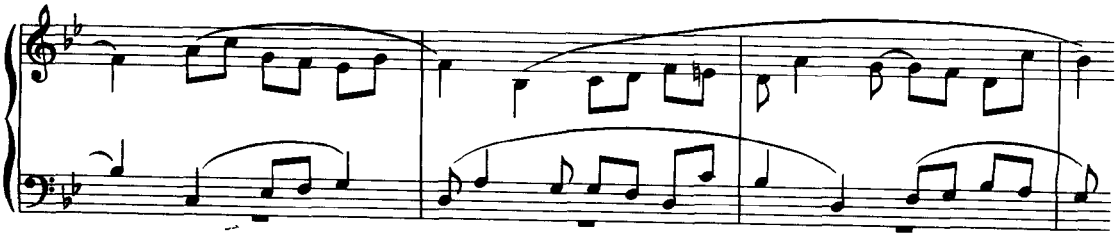



f




深情地
mp
mp
f


坚定地
f



下面是上例的结构图：

声部位置	呈　示　部					中　部	
Ⅰ		答题 d羽	固对	连	对题	第一间插段	
Ⅱ	主题 g羽	固对	对题	接	对题	↓	紧接
Ⅲ			主题 g羽	句	对题	↓	
Ⅳ					答题 d羽	↓	主题♭B宫

上例赋格主题是带变徵音(♮E)的 g 羽调式，答题是上五度带变徵音(♮B)的 d 羽调式。仍属传统布局原则。

中国传统调式丰富多彩，为赋格写作提供了更为广泛的选择素材的可能。通过以上所举几例的启发，可在写作实践中再作进一步的开掘！

练　习

1.运用大、小调音阶体系写作二声部、三声部、四声部赋格呈示部。(包括补充呈示，或副呈示部)。

2.运用中国传统调式写作赋格呈示部。

第二十一章　赋格的中部

第一节　综　述

呈示部之后出现的结构部位是赋格的中间部，也称中部或展开部。

中部是最富活力，最灵活多样的结构部位。其结构意义是将呈示部陈述的主题、对题、连接句等各种材料，进行多样化发展，以便使音乐内涵得到更深刻更全面的揭示。此外，中部也经常引进新的材料。

赋格中部的构成成分，除呈示部中陈述过的主题、答题、对题、连接句等，经过发展在中部继续出现外，又增加了新的成分，即：①间插段，②紧接段，③持续音以及引入的新对题等。

中部发展音乐的方式主要是，调性发展、主题变形发展、复调织体变换、以及复杂的可动对位的变化结合等。

第二节　间插段

呈示部，包括补充呈示或副呈示部陈述完毕，主题在中部新调进入之前，或进入之后，以及每次进入之间起转换调性、连接、过渡及展开作用的结构成分，即称作间插段。

间插段还被用于形成高潮，及调节声部数目，以丰富音响色彩的变化。下面具体分析。

一、间插段的特性

间插段是发展性的结构成分，是将呈示部已陈述出来的内容（主题、对题、连接句等）进行发展、丰富，使音乐情绪逐渐增长的动力性段落。同时还可作为情绪转换的枢纽。

间插段的音乐性质是属于中间性的，它是前面成分的自然延伸，是后面成分的自然准备。所以，间插段作为音乐整体发展过程中的局部组成成分，在写作时必须进行合理的构思与布局，切不可前言不搭后语的生硬嵌入。

二、间插段的写作原则

1.间插段的材料来源有两种，一是来自呈示部，二是引入新材料。

2.间插段的写作技巧主要有：①转调②各种可动对位技巧的运用，如卡农模进、对比性的模进等③变形以及织体变化……

3.间插段的长度，要根据所处的结构部位而定，一般情况是与主题的长度相当，但较长的或

较短的都是可能的。而作为发展性音乐结构还常常会遇到这样的情况，即间插段是随着音乐发展的过程，而不断变化的，因此会出现由小到大或由简到繁，之后再下降这样的规律。

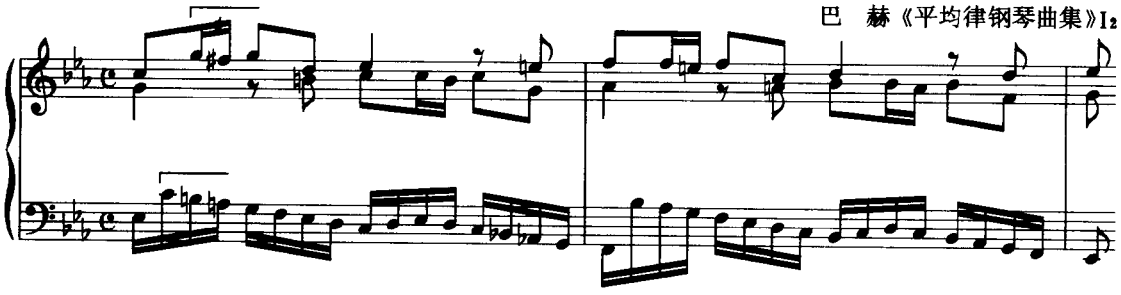
4. 间插段统一性的体现，较普遍的情况是以第一间插段为基础，以后的每次出现都是运用不同方法将其进行变化发展。于是，形成了间插段之间的密切联系，避免出现过多材料的杂乱现象，从而保持了间插段材料的统一性。

5. 引入新材料的间插段虽比较少见，但却有独特的效果。如，贝多芬《奏鸣曲》Op. 106 第四乐章的三重赋格中，即用了全新材料构成的插部性间插段。

事实上，对间插段的具体分析，应该在分析整体结构时进行，才符合逻辑规律。但从教学角度又不得不将其分离出来，进行一下概括性分析，以便初步掌握其写作的基本方法。

下面分析巴赫一首赋格中的间插段，将其与上述各项原则加以对照，可以从中得到一些实际的感受。

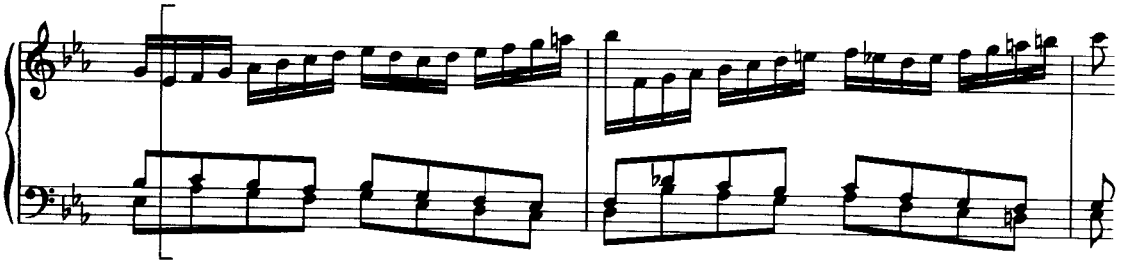
例 424



上例是 c 小调三声部赋格的第一间插段，它与呈示部中主题第三次进入的结束和弦紧密相连。间插段中的上方两声部是以主题开头动机为基本材料构成的卡农模进，卡农条件是下五度模仿，模进步伐是下二度。与卡农模进形成对比的下方自由声部，是以对题的开头音型为基本素材构成，并以下二度步伐自行模进。这个间插段，为中部主题在平行调 ♭E 大调上的首次进入，做好了调性准备。

同一首赋格的第二间插段，见下例：

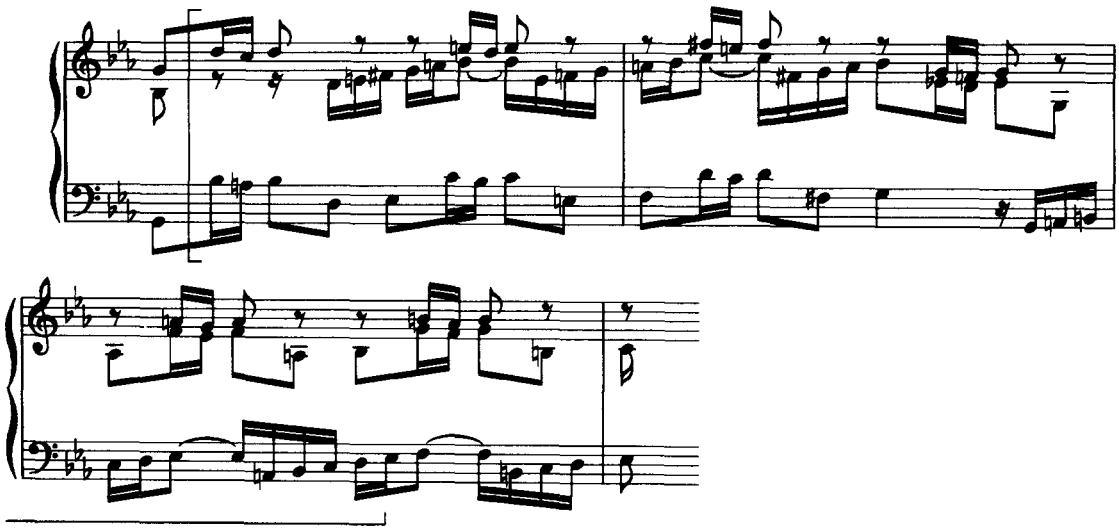
例 425



上例是赋格的第二间插段，这里的上声部是第一间插段的下声部的倒影变形。原为下二度模进变为上二度模进。下方带平行三度的对比旋律，是以对题第二部分的音型为基本材料构成，也是用上二度模进加以发展。不难看出，两个间插段之间的联系，在基本材料的变形发展上体现了出来。

下例是同一首赋格的第三间插段：

例 426



第三间插段比第一、二间插段在长度与复调技巧方面都有了进一步的发展。这里是用可动对位原则分成了两个部分。下方低声部是以主题首部动机为基础的上二度模进，中间声部是对题素材构成的动机的上二度模进，与低声部形成对比关系。最高声部的分散音型是与低声部构成平行十度的陪衬因素。间插段的第二部分，是第一部分的十五度二重对位转位，平行进行的陪衬音型依然在最上方。

第四间插段是再现前的一个规模较大的间插段，是前三个间插段的综合发展。不再引录。

这四个间插段之间既保持了材料上的紧密联系，也显示了由小到大、由简到繁的发展逻辑。

第三节　紧接段

紧接段（意大利文 stretto）也称紧接模仿，或称密接和应。是指主题尚未结束，另一声部的主题便紧接进入，形成了主题之间的模仿关系。时间靠近时即构成卡农式紧接段。

紧接段在赋格中并不是绝对必须的，但却是最富魅力的成分。下面具体分析。

一、紧接段的构成

紧接段的构成可以用最基本的形式，比如八度音程上的主题原形构成的紧接段。但较为普遍的用法是：①在各种音程距离上、各种时间距离上构成紧接段。②用主题原形与原形构成紧接段。③用主题原形与主题变形构成紧接段。④用主题变形与变形构成紧接段，等丰富多样的紧接段形式。

构成紧接段的声部数目是与赋格的声部数目相关联的：

二声部赋格的紧接段只可能是二声部。

三声部赋格的紧接段，可以由三声部构成，也可以由二声部构成。

四声部赋格中的紧接段，可以由二声部构成，也可以由三声部构成，也可由四个声部全部加入的四声部紧接段。

构成紧接段的音程距离相当广阔，概括起来，即各种音程距离均可构成紧接段，这样的紧接段可以显示出不同音级上的主题的色彩特性。下面分析的实例中均可遇到。

二、紧接段的应用与写作

紧接段主要用于赋格中部及再现部（包括结尾），做为发展手段而应用。呈示部运用紧接段的如巴赫《平均律钢琴曲集》II_3 ♯C 大调赋格，其最初陈述就是用紧接段形式，而且中声部还用了倒影变形的主题。但这种用法毕竟是少见的。而补充呈示或副呈示部运用紧接段形式，则是比较普遍的。

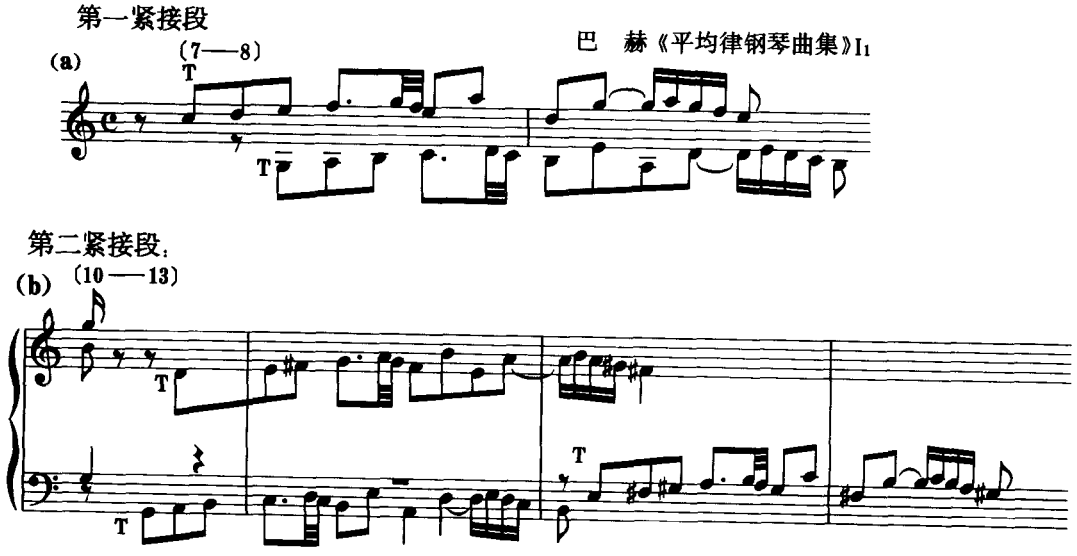
上面已提到，紧接段在赋格中并不是绝对必须存在的结构成分。在巴赫《平均律钢琴曲集》的四十八首赋格中，有二十一首赋格运用了紧接段。这就说明，并非全部赋格都有紧接段。这是因为紧接段的构成，在很大程度上是要受主题自身结构的制约，不是任何主题都能进行紧接的。

写作紧接段的方法基本上有两种：一是在已创作好的完整主题上，运用上述各项构成原则去探寻各种紧接的可能，并需要运用自由模仿原则进行必要的灵活处理。第二种方法，是在创作主题时，即运用纵横可动对位原则事先设计出几种紧接形式。在赋格写作中，第一种方法是比较容易掌握的。第二种方法局限性较大，如将两种方法加以适当的结合，可能会获得完满的结果。

下面分析巴赫《平均律钢琴曲集》I_1 C 大调四声部赋格。这是一首没有间插段，全部运用紧接段作为发展手法的赋格曲。全曲 27 小节的长度，从基本呈示部结束的第 7 小节开始至曲终的 20 小节的篇幅中，竟用了 7 个各不相同的紧接段，而且还是运用完整主题构成的。

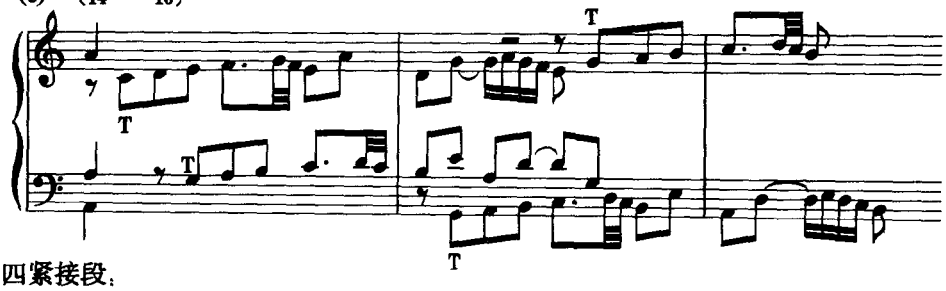
下面将这些紧接段，按出现的顺序摘出，以便对照分析其多样化的组合形式，及音乐布局、发展的逻辑性。

例 427



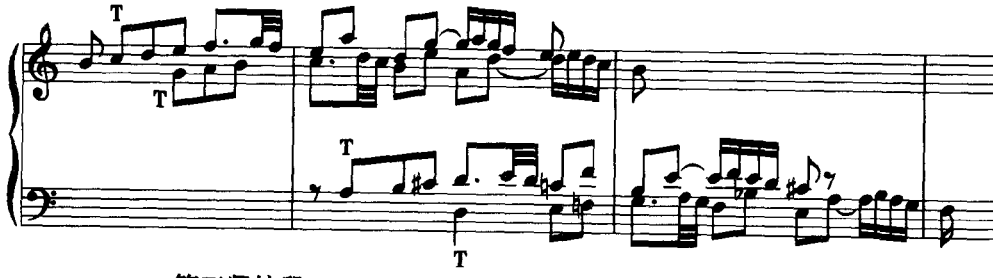
第三紧接段：

(c) (14——16)



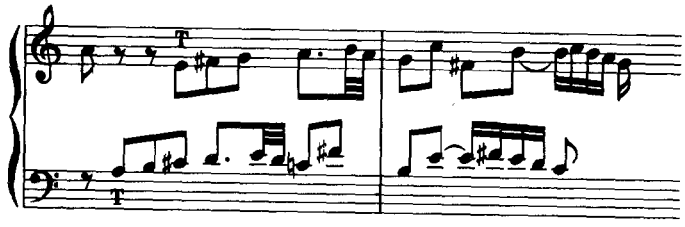
第四紧接段：

(d) (16——19)



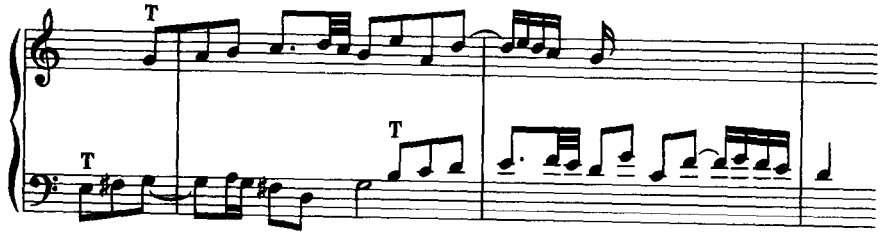
第五紧接段：

(e) (19——20)



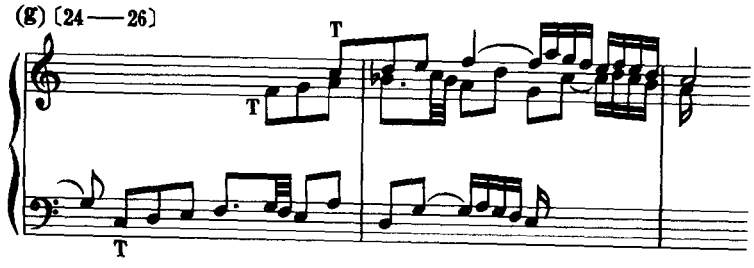
第六紧接段：

(f) (20——23)



第七紧接段：

(g) (24——26)



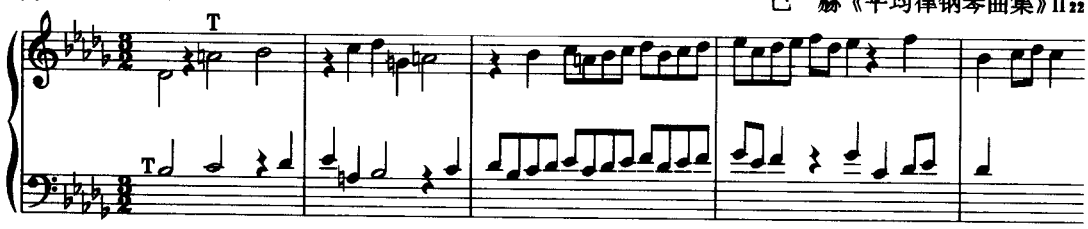
从上面列出的同一首赋格中的七个紧接段可以看到，巴赫在赋格写作上无与伦比的高超技巧和天才的创造力。

下面再从巴赫《♭b 小调赋格》中摘引几段复杂形式的紧接段。这几个紧接段只是这首充满了丰富多样紧接段形式的赋格中的极少部分，所以，不是按紧接段的顺序排列的。

下面的紧接段是补充呈示的主题，与相距一个二分音符时值的上方Ⅶ级音开始的主题，构成的上七度卡农式紧接段：

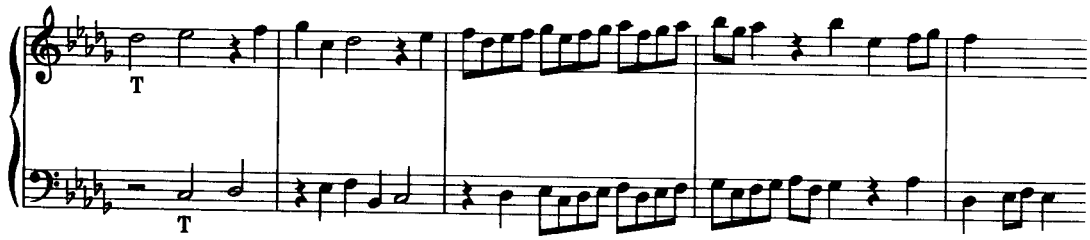
例 428

(a) 〔27——31〕 巴 赫《平均律钢琴曲集》II 22



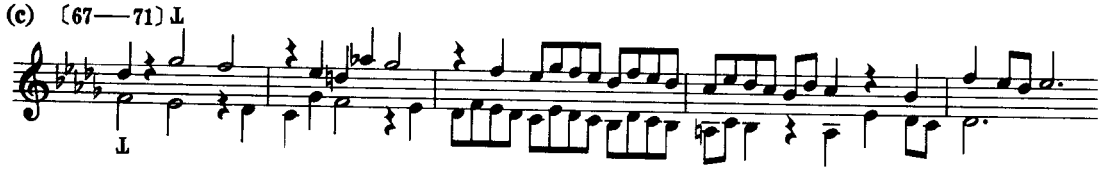
下面是赋格中部在平行调♭D 大调上的主题构成的下方九度音程的卡农式紧接段。也可看作是上面呈示部紧接段的八度（二十二度）二重对位转位（上七度卡农变为下九度卡农）：

(b) 〔33——37〕



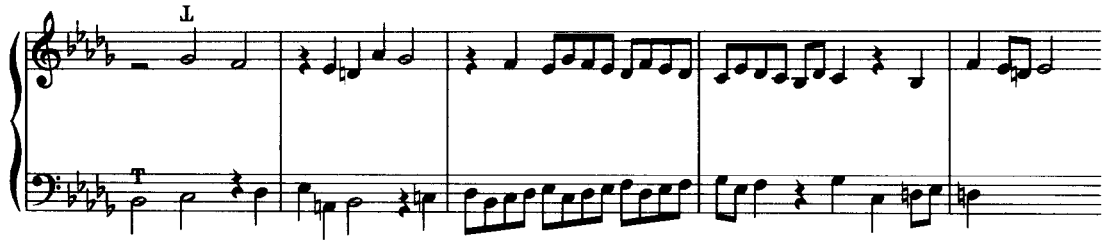
下面是由倒影变形主题与另一倒影变形主题构成的上九度卡农紧接段：

(c) 〔67——71〕⊥



下面的紧接段是由下方的原形主题，与上方的倒影变形主题构成的倒影卡农紧接段：

(d) 〔89——93〕



赋格中的紧接段的进一步论述,在后面的课题中还将继续进行。

第四节 持续音

持续音在赋格中也不是必须存在的成分。如果运用持续音就需要根据结构部位确定持续音的性质。比如:赋格的中部一般是用属音持续音,以增强其功能倾向性。再现部与结尾部则总是用主音持续音,以加强调性结构与终止的稳定感。

持续音主要用在低声部,也有用于其他声部的。

持续音的形态以长时值持续音为典型。将持续音分解在音型之中间断出现的用法,使持续音由静态变为动态,也会获得很生动的效果。如肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》第九首赋格的再现部中的主持续音即是音型化的。此例将在后面有关章节中分析。

赋格中也有将主音与属音加以纵向结合,形成五度双持续音的。

持续音的具体应用,在后面分析的实际作品中将会遇到,不再举例。

第五节 赋格主题在中部的调性发展

赋格主题在中部进入时的调式调性变换,既是赋格主题发展的方法,也是构建赋格结构形式的重要因素。

中部的调式调性布局,是与时代及风格特征相联系的。大、小调体系的赋格,其传统的调性布局原则,是以不超出近关系调为典型。

中部的调性转换没有固定规律,不像呈示部中调性布局那样共性化。不过从赋格曲的基本特性中还是可以归纳出一个基本原则,作为赋格写作的依据。这个基本原则是:赋格呈示部限于主调、属调或主调、下属调。中部首次进入的主题,便以在平行调上为主要特征,以此形成调式色彩的对比。平行调之后的调性顺序可归纳这样一个基本框架:

平行调——平行调的属调——下属调(与主题调式同,大调用大下属,小调用小下属)——

以上顺序并不是绝对规律,实际应用中是十分多样化的。下面将巴赫《平均律钢琴曲集》II_{10}的调性布局加以罗列:

呈示部	中部
e 小调—b 小调—e 小调	G(平行大调)—D(平行调的属调)——略

前面已提到,调性布局与风格有密切联系,比如肖斯塔科维奇的赋格调性布局,就有着不同

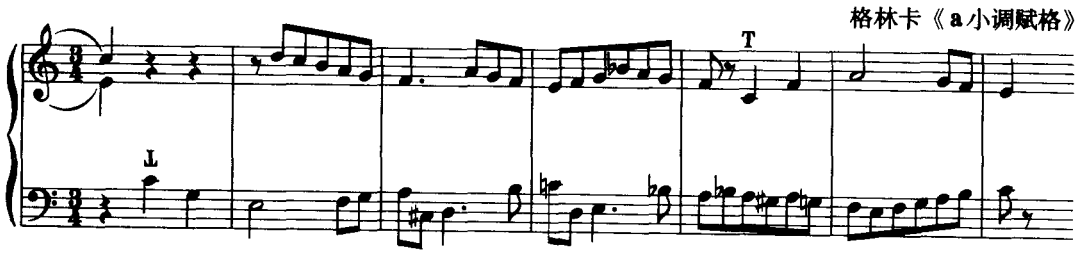
于巴赫的特点。后面将进行具体分析，不再举例。

随之历史的发展，风格的演进，不论中部的调性布局如何灵活多样，而中部首次在平行调进入主题的布局原则，基本被确定下来。因此，赋格主题进入的调性布局，其基本定型部位是：呈示部主调、属调（主调、下属调）——中部平行调——。

第六节 主题在中部的变形发展

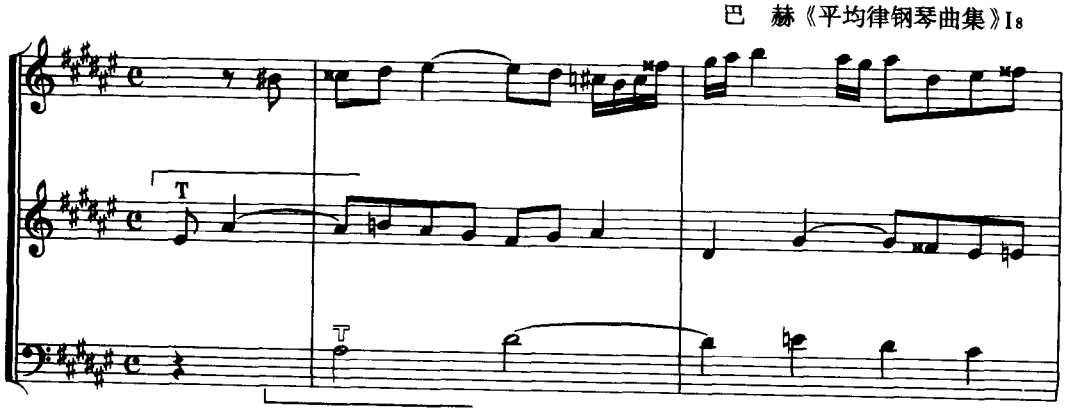
呈示部中陈述的主题，运用扩大、紧缩、倒影、扩大倒影、紧缩倒影等技巧改变主题的形态，也是赋格中部发展主题的重要方法。虽然主题变形在呈示部或补充呈示中也可能出现，但不普遍。在赋格中部将主题变形与紧接段结合起来形成的变形卡农紧接段，更富有艺术表现力，所以应用得较为普遍。下面举两个实例。

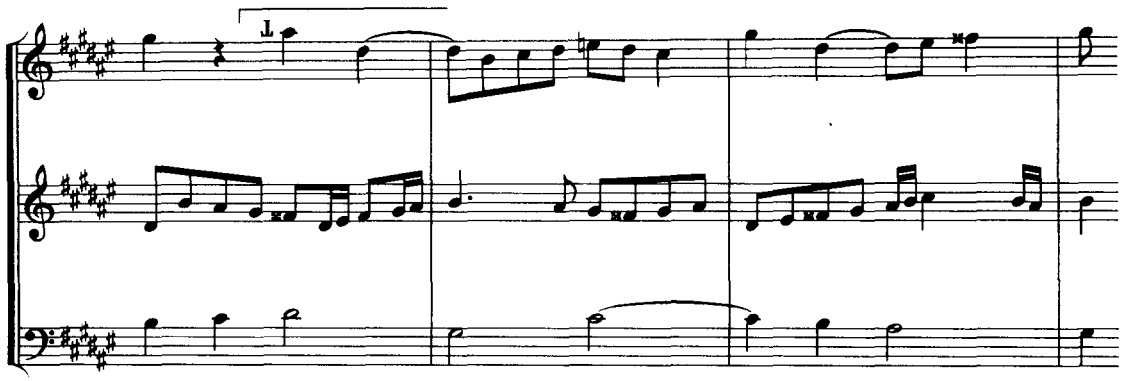
例 429



上一例是赋格中部在平行调上首次进入的主题（下声部旋律）。然而，这个平行调上的主题却不是原形，而是倒影变形的主题。这就形成了变调式与变形态的双重新因素出现，使中部主题的发展特性更为突出。

例 430





上例是♯d小调赋格中部的第七紧接段，由中声部原形主题作为开始声部，低声部用扩大时值的主题与之构成扩大卡农紧接段。中声部原形主题结束，高声部紧接着进入了倒影变形的主题，与低声部的扩大主题又构成了倒影卡农紧接形式。

像上例这样变形主题紧接段，在这首赋格中多次出现。可以说，扩大主题的宽广宏大气质，与倒影主题的生动情趣，都从不同侧面揭示了主题的内涵。同时也显示了复调技巧无穷变化的特性和潜能。

第七节　赋格中部与呈示部的界限

赋格呈示部(包括补充呈示或副呈示部)结束之后，紧接出现的部位即赋格的中部。

如何划分呈示部与中部的界限，是一个十分复杂的问题。因为这个关键部位在写作上没有固定的规律，一般情况是按音乐结构的发展趋向，及调性转换要求进行设计。下面将中部与呈示部的划分界限及中部的初次陈述形式，进行一下概括性的归纳。

一、中部开始于第一间插段

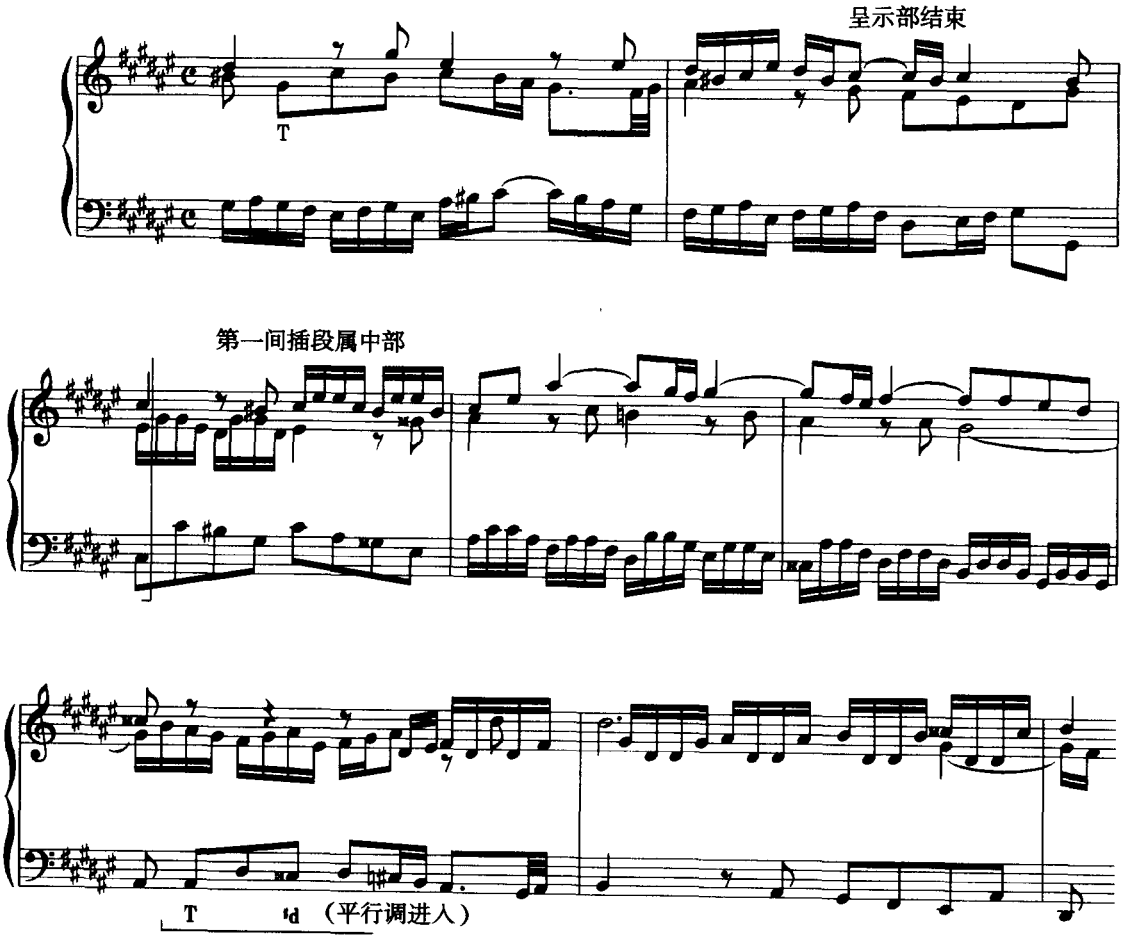
呈示部(包括补充呈示或副呈示部)最后一次进入的主题或答题结束的地方，即是呈示部的结束。这种情况是以清楚的终止式结束呈示部的。其后紧接出现的间插段属于中部，它在音乐材料的构成上，与呈示部有明显的界限。下面用图式加以表明：

呈示部	中部
结束于呈示部的调性	第一间插段——平行调主题

前面讲述过的巴赫《平均律钢琴曲集》I_2c小调赋格的间插段即属于中部。也即赋格中部开始于第一间插段。下面再举一例：

例 431

巴 赫《平均律钢琴曲集》I 13



上例这首♯F 大调赋格补充呈示的答题，结束于属调♯C 大调 V—I 的完全终止，这里也就是呈示部的结束。紧接出现的第一间插段，即是中部的开始。间插段起到了承上启下的作用，音乐材料是呈示部的继续发展，同时又承担了向平行调逐渐转调的功能，由♯C 大调转入♯a 小调，再转入♯d 平行小调。由此引出了中部在平行调♯d 小调上首次进入的主题。

二、呈示部结束于第一间插段

呈示部(包括补充呈示或副呈示部)最后进入的主题或答题，与其后出现的第一间插段紧密相连不可分割。呈示部调性的终止不是出现在主题或答题结束的地方，而是出现在间插段结束的地方，因此，这个间插段即属于呈示部。中部的开始是以主题在平行调或其他新调上的进入为标志；或用其他进入形式作为中部的开始。这种布局可用下面图式表明：

呈示部	中部
结束于第一间插段	平行调或其他新调进入的主题

这种布局的基本处理方法是，由呈示部主题或答题的素材延伸出第一个间插段，并在间插段的结束处出现明确的终止式，以此结束了呈示部。其后紧接出现的平行调或其他新调进入的主题或用倒影变形、紧接段等作为中部的开始。

下面分析实例：

例 432

巴　赫《平均律钢琴曲集》II5

第一间插段属呈示部

平行调的下属调e

平行调 b 小调

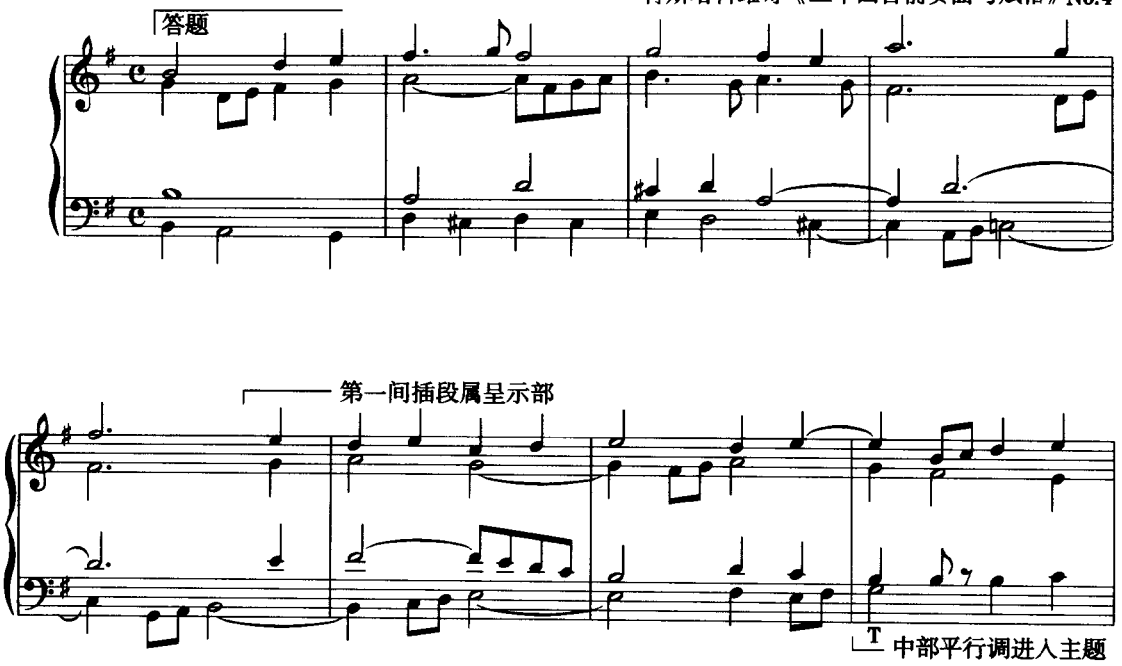
上例是 D 大调赋格呈示部最后一次在属调上进入的答题(例中第 1 小节低声部)。答题的结束没有出现明确的终止，它与紧接出现的间插段密不可分。因为间插段就是用答题的第二个动机以下二度步伐构成的卡农模进，最后结束在 A 大和弦上。也即呈示部的结束是在属调 A 大调的明确终止式上。

呈示部结束的同一小节，中声部的第二个八分音符开始了中部主题在新调的进入（例中的第 5 小节)。这个首次在中部进入的主题是用Ⅱ级上的 e 小调，再由 e 小调引出平行调 b 小调上进入的主题。从而形成了一对主、答关系的小调式上的进入。

第一间插段属于呈示部的另一种处理方法，是用重叠式布局的。即间插段的最后不用呈示部调性的终止式，而是用平行调的属和弦与平行调进入的主题构成Ⅴ—Ⅰ的功能性连结，以此形成呈示部结束与中部开始的重叠形式。见下例：

例 433

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.4

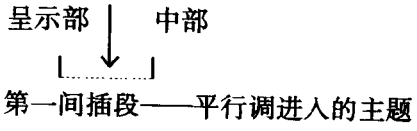


上例呈示部最后一次进入的是答题(例中第 1 至第 5 小节),紧接出现的间插段与呈示部紧密相连不可分割,它是呈示部材料的自然延伸和发展。因此,是属于呈示部的。

另一方面,这个间插段又是中部的引入部分,仍然是承上启下的结构成分。所以,间插段最后到达的是平行调 G 大调的属七和弦,由其强烈的倾向性引出了在平行调上进入的主题,使间插段中不稳定的属七和弦得到了合理的解决。从而将呈示部的结束与中部的开始构成了重叠形式。

三、呈示部与中部的界限处于间插段内部

呈示部(包括补充呈示或副呈示部)最后进入的主题或答题没有明确的终止,而是与第一间插段紧密相连,但在间插段的内部出现了终止式,以此结束呈示部。但间插段的音乐并未结束。所以,间插段的后半部分便成为中部的开始。也就是说,第一间插段分属于呈示部和中部。下面用图式表明:



再如下实例:

例 434

巴　赫《平均律钢琴曲集》I 16

第一间插段（呈示部）

T

V

I

第一间插段（中部）

平行调 ♭B 大调进入

T

V

I

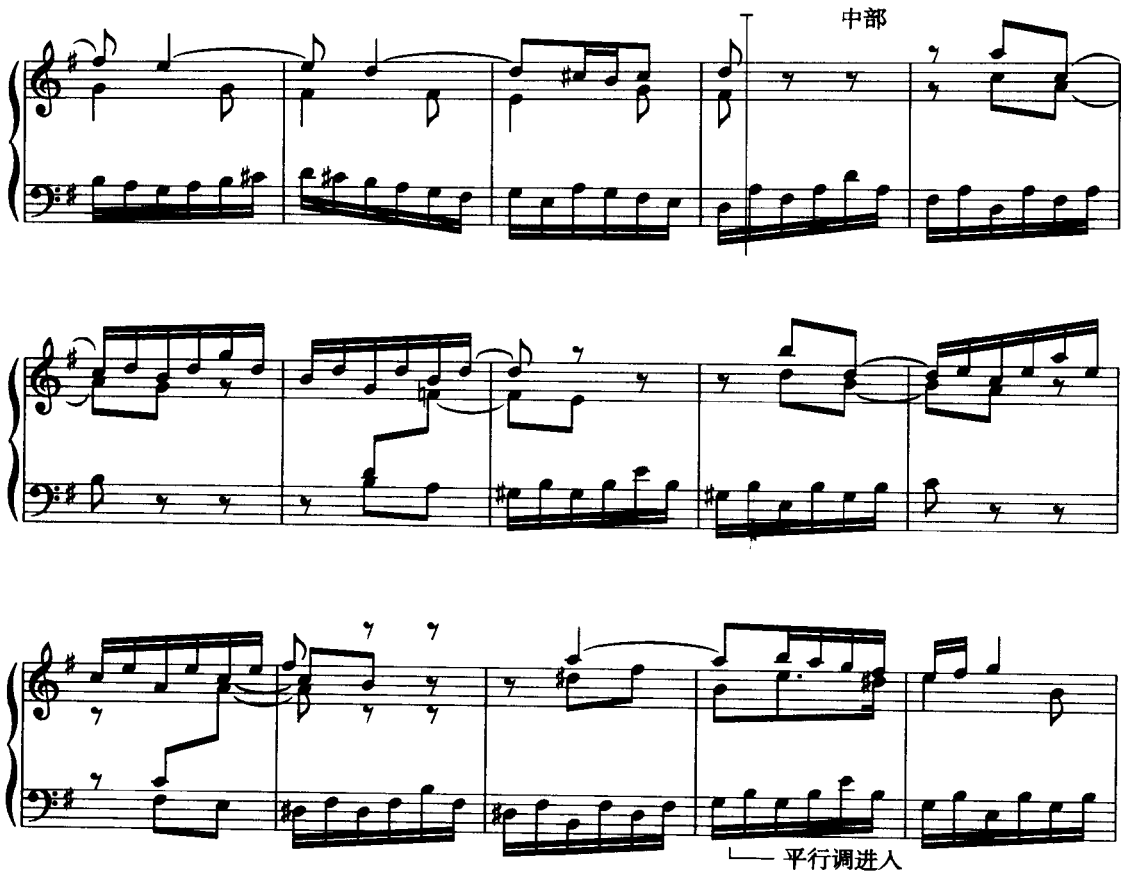
上面这首 g 小调四声部赋格呈示部最后进入的答题结束的地方，无明显的终止形式。答题的第二个动机用向上三度的模进步伐，扩展成间插段的第一部分，并在这第一部分设置了一个主调 g 小调的 V—I 的完全终止，以此结束了呈示部。间插段的后半部即转入平行调 ♭B 大调，而且用平行调的 V—I 的完全终止结束了间插段。终止式之后，界限分明地进入了中部首次在平行调上的主题。

这个分属于呈示部与中部的第一间插段中，调性变换非常明确，结构划分也相当清楚。由此显示了它所具有的双重结构功能特性。

例 435

巴　赫《平均律钢琴曲集》II 15

主题



上面这首 G 大调三声部赋格呈示部，最后一次进入的主题结束时，没有明确的终止形式。其后紧密相连的间插段的中间（例中第 9 小节），出现了明确的终止式。于是，呈示部便在这个属调终止式上结束。终止式以后的间插段部分即是属于中部的，由此引出了平行调上进入的主题（例中第 19 小节下声部）。

从上例还可看出，这个具有双重结构意义的间插段，它的界限除由终止式进行划分外，在音乐的构成上也表现出两个部分的差异，如间插段的前一部分是扩充性的。后面部分（即属于中部的）则是用主题的首部动机构成的卡农模进。

四、中部与呈示部运用调式调性对置划分

呈示部与中部之间没有间插段，而是将呈示部最后进入的主题或答题，与中部新调进入的主题直接相连，以调式色彩对置作为中部与呈示部划分的界限。如下例：

例 436

巴　赫《平均律钢琴曲集》II 13

主题

中部平行小调进入

上例呈示部(副)最后一次进入是♯F 大调的主题(例中第 1 至第 5 小节)。紧接着在上声部进入了平行调♯d 小调上的主题。这就是运用调式色彩对置,平行大、小调并列出现的方法,将呈示部与中部划分开来。

呈示部与中部之间没有间插段时,也可以用紧接段或变形主题作为划分的界限。总之,在合乎逻辑的前提下,可以运用各种灵活的处理方法,不再赘述。

练　习

在已完成的呈示部基础上写作呈示部与中部之间的第一间插段,可以运用各种划分原则进行布局。再继续完成中部主题首次在平行调上的进入。

第二十二章　赋格的再现部与结尾

第一节　再现部的结构特性

再现部是赋格的最后一个部分，是经过发展之后趋向结束，并带有总结性特征的段落。

根据赋格曲式的特点，再现部的结构特性是多元的。比如，以主题材料的回归作为再现的标志，对于赋格来说显然是不全面的，因为赋格的基本构成原则，就是主题的不断循环出现。如果以回归到主调作为再现的标志，当然也不够全面，因为，中部出现呈示部调性的情况，在巴赫的赋格中也属正常现象。而如果以乐曲各结构部位的长短比例划分，对赋格来说更不合适。

赋格再现部的多元化结构特性，目前阶段只能进行简要的概括：即再现部是将乐曲陈述与发展的内容进行概括性总结；或从前面两部分选取有特性的因素，以新的方式结合起来形成总结性的段落。因此，再现部的构成必须以再现结构的基本原则作为创造形式的基础，这样，才能够体现出再现部的结构特性。所以，赋格的再现部不是定型化的结构成分，而是需要运用创造性思维进行艺术构思和创作的结构形式。对此，从本章下面分析的实例中即可得以论证。

第二节　再现部的基本构成原则

赋格再现部的基本构成原则，是以巴赫《平均律钢琴曲集》作为研究对象而概括出来的，因为巴赫是完善的赋格形式的建造者。

一、再现部的调性布局及其与中部的界限

再现部的调性布局，在主题必须到达主调的前提下，再现部首次进入的主题的调性，基本上有以下几种布局方法。

1. 主题首次在主调进入

经过呈示与展开之后，主题重新由主调进入作为再现部开始的标志，是比较典型的布局。在《平均律钢琴曲集》中有相当数量的赋格，是运用此种布局的。

下面即将举例的许多赋格再现部都是运用这种布局方法的。现集中分析一下 II_8 这首 #d 小调四声部赋格的再现部（谱例已在本教程上卷“同步倒影卡农”讲述中列出）。

II_8 是 #d 小调四声部赋格，其再现部即是由主调进入主题开始。与中部最后一个间插段的衔接是连贯式进行，间插段最后是 #d 小调的属七和弦，利用功能倾向引出了主调上进入的主题，也即再现部的开始。

虽然，中部与再现部连贯进行一气呵成，但划分界限却依然清楚。除上述功能倾向因素外，

还有空间上的因素。这就是，中部最后一个间插段的调性，由♯g小调转入♯d小调（主调）的同时，省略了一个低声部，五个小节是由上方三个声部构成的复调结构。这就为再现部主调主题在低声部的进入，留出了一个广阔的空间，使再现部主调主题的进入，能够获得清晰而显露的效果。

上述两个因素就是这首赋格再现部与中部划分界限的标志。

此外，这个再现部的结构也很新颖，当低声部进入的主调主题由完满终止式结束后，紧接出现的是高声部的主调主题，然而，在这个最为突出的高声部位置上进入的主题，还是与第三声部中以Ⅲ级音为轴的倒影主题构成的同步倒影卡农紧接段形式而出现的。巴赫的构思之巧妙，又一次令人赞叹不已。

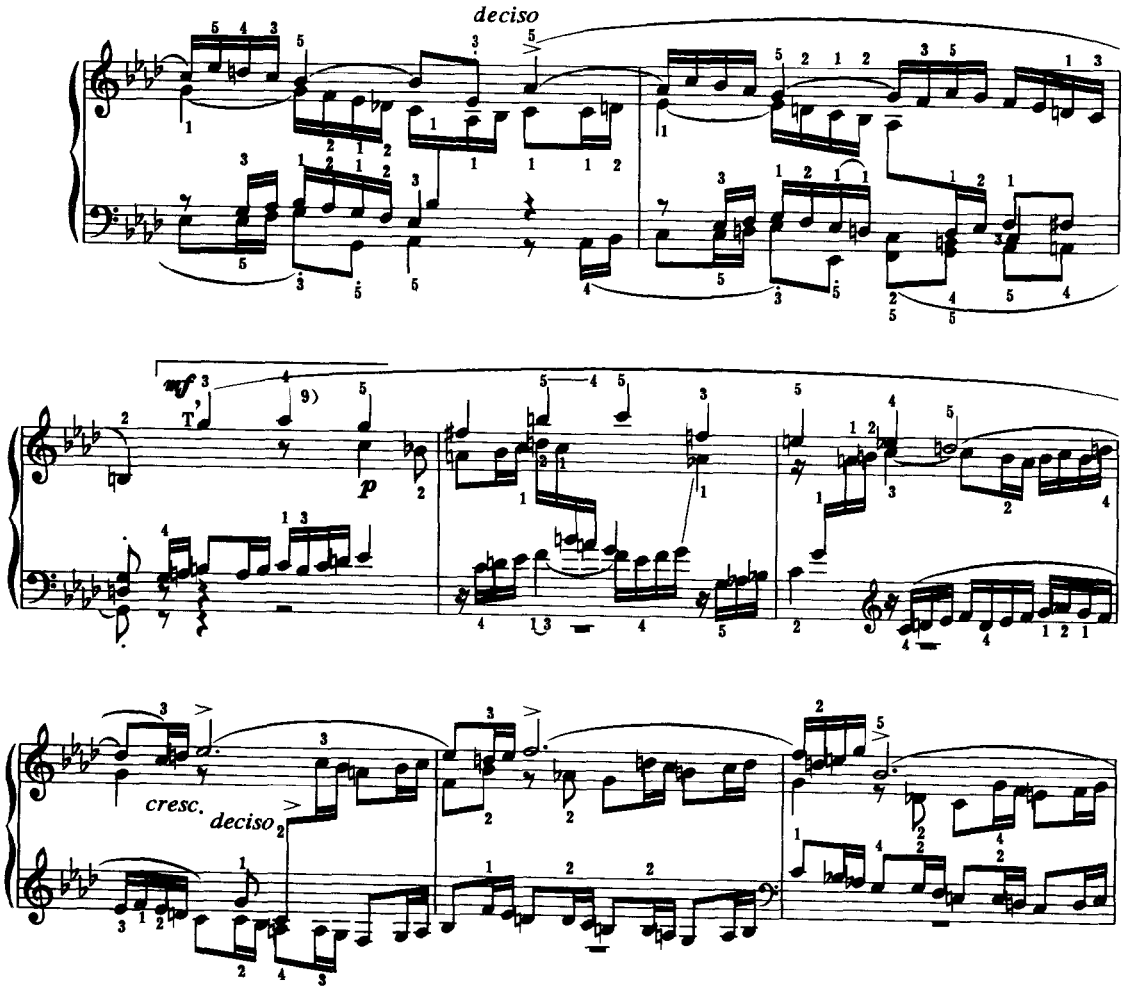
赋格最后小节的结束终止中，增加了属音构成的第五声部，以丰满的音响在大三度的主和弦中结束了全曲。

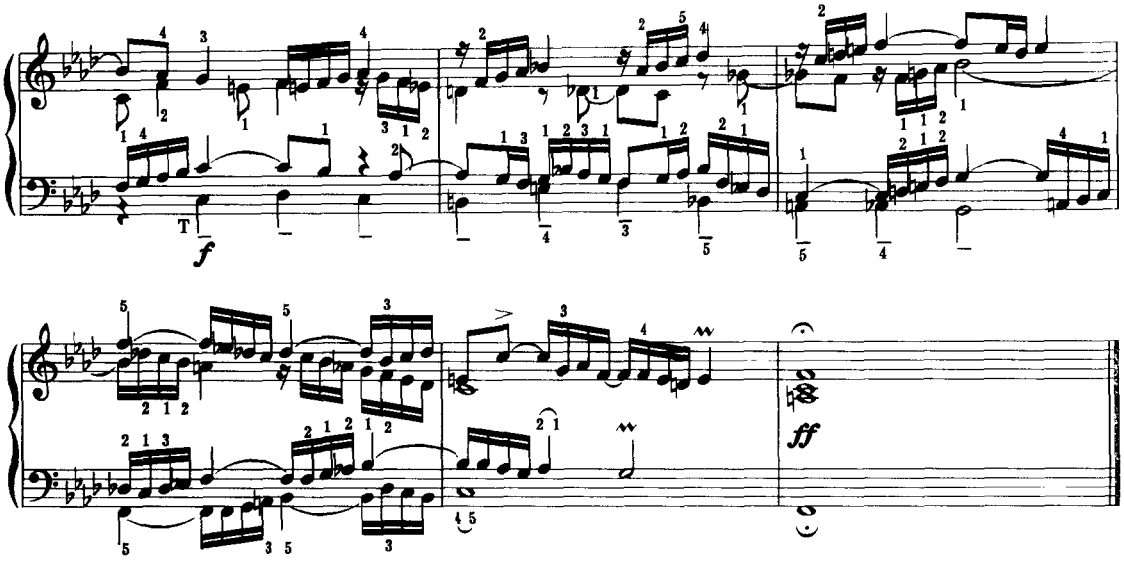
2. 主题首次在属调进入

再现部由属调主题（答题）首先进入，再转入主调。这种布局也不罕见，见下例：

例437

巴　赫《平均律钢琴曲集》Ⅰ 12





上例这首《f小调四声部赋格》的再现部首次进入的是属调主题(答题),并且处在十分显露的高声部位置上(例中第3小节)。经过3小节的间插段又在低声部进入了主调主题(倒数第6小节)。之后延展出一个完满的终止式,仍用大主和弦结束了全曲。

再现部与中部的界限十分清楚,中部最后一个间插段结束在G大和弦,也即属调c小调的属和弦,为再现部首次进入的属调主题作了和声功能上的准备。

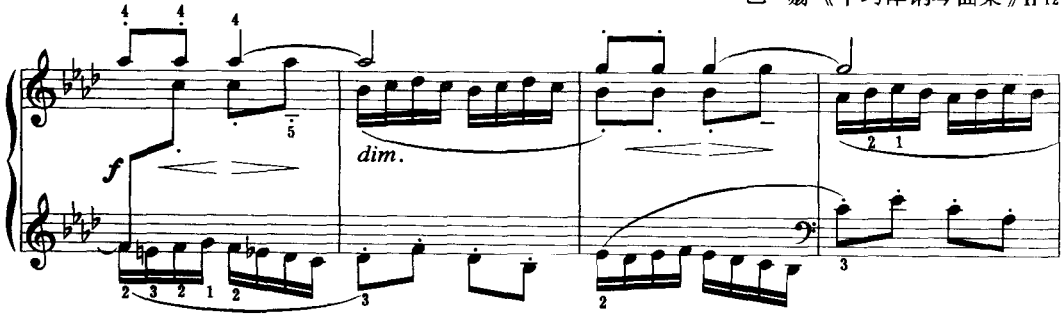
还有一个值得注意的特点是声部位置安排问题。再现部首次进入属调主题的最高声部,并不是前面间插段中的第一声部的继续,也就是说,两者之间的十三度大跳进行,不是一个旋律线的连续,而是将中部间插段处理成句逗加以停顿,让再现部主题(属调)重新进入,有了另起声部的显著效果。而且还在两个声部用了休止符,使主题与一个固定对题结合进入,很有重复呈示部的感觉。这种对声部位置的巧妙安排,也成了中部与再现部界限划分的标志之一。同时也为再现部的主题进入设计了良好的声部条件。

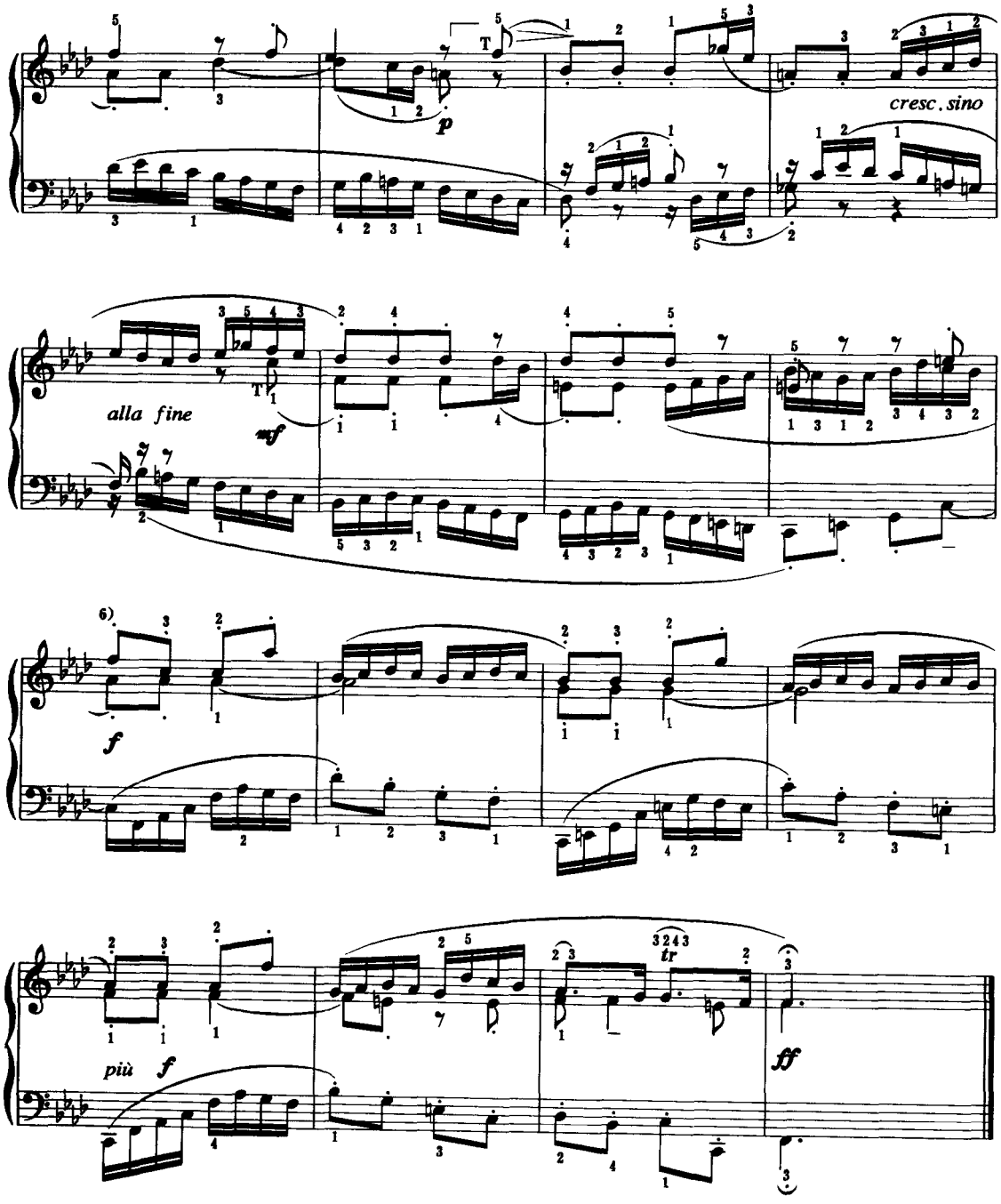
3. 主题首次在下属调进入

再现部首次进入的主题是在下属调,之后再从主调进入,以此构成新的主答关系。

例438

巴　赫《平均律钢琴曲集》II 12





上例是f小调三声部赋格中部最后一个间插段的最后部分，在这连绵不断的背景下，于高声部进入了下属调(降B小调)上的主题作为再现部的开始(例中第6小节最后一个八分音符F音开始)。紧接着用重叠方式在中声部进入了主调上的主题(例中第9小节最后一个八分音符C开始)。这个主调上的主题在V，—Ⅰ的终止式之后，用三声部对比模进延展出了7个小节的结尾部。最后三个声部强有力地共同结束在主音上。

这一例的再现部与中部之间的界限，虽没有终止式或句逗划分，但用了八分休止符及音型的准备，也使主题的进入得到了明显的效果。同时，这两种不同的旋律结构，也已构成了中部与再现部的界限标志。

二、再现部的结构形式及其与中部的界限

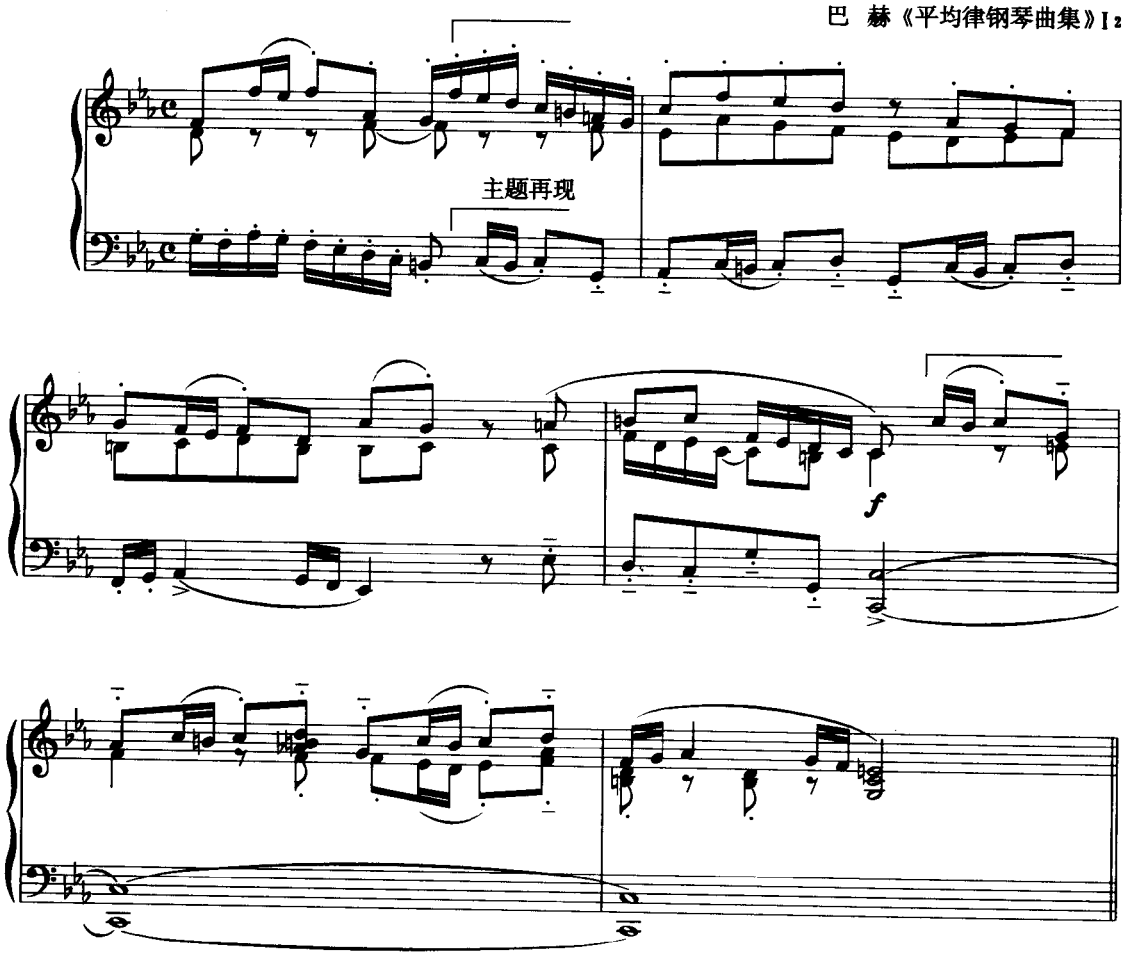
再现部的结构形式是非常多样化的，现只能大致归纳出几种基本形式。

1. 紧缩呈示部的再现部

再现部运用缩减呈示部的方法，只将主调主题单独进入，或成组进入，而不再引入答题，见下例：

例 439

巴　赫《平均律钢琴曲集》Ⅰ2



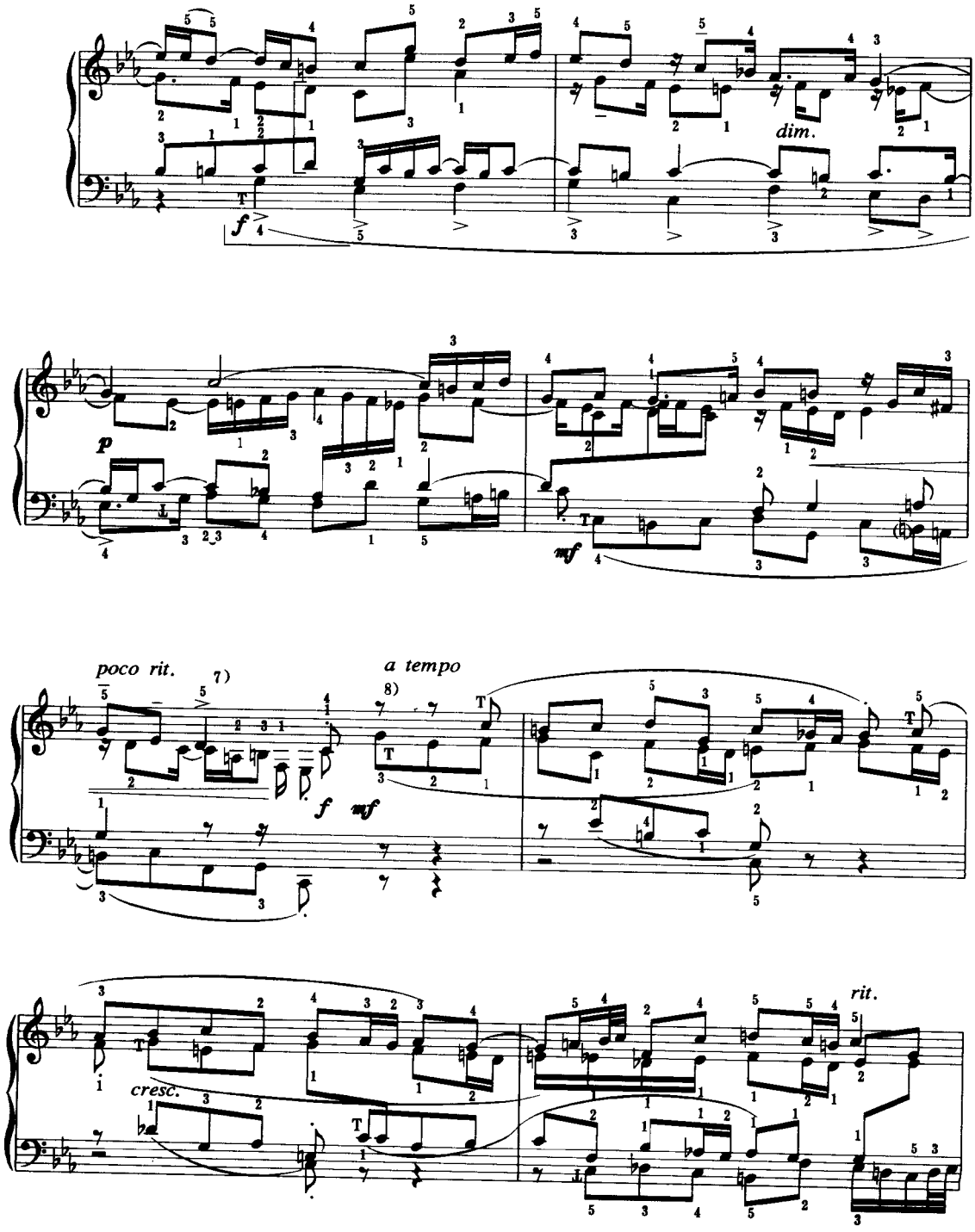
上例 c 小调三声部赋格的再现部，由低声部再现主调主题开始，主题的进入是由前面间插段的最后一个低音部中的导音引出的，界限也很明晰。主题完整出现后又延展出一个完全的终止式，在这终止式的主音持续音上，高声部又完整的进入一次主调主题，最后结束在主题的结束音(大三度Ⅲ级音)上。

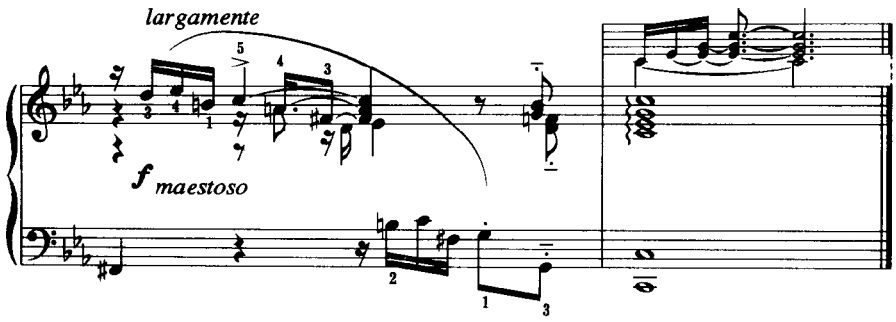
2. 综合呈示部与中部特性因素的再现部

从呈示部与中部选取有特性的因素，用新的方式加以组合构成再现部，使再现部具有了更加丰富的内涵，和多样化复调技巧的生动艺术表现效果。见下例：

例 440

巴　赫《平均律钢琴曲集》II 2





上例是c小调四声部赋格的再现部，首先进入的是扩大时值的主调主题，而且运用强音符号增强力度，声部位置又设置在低声部。这一切都为这宏伟的主题的进入创造了引人入胜的条件。

此外，为了使再现部与中部有一个划分界限的标志，在这个扩大主题进入的同一声部用了三个小节的休止符作为再现部扩大主题的进入与中部之间的划分界限，这种方法也是很有效果的。

扩大主题刚结束，紧接着在同一低声部又进入了倒影变形的主题，仍然在主调上。还是在同一低声部，倒影主题刚结束紧接着又进入了原形的答题，并且形成了一个明确的主调上的终止式。之后由第二声部开始进入主调原形主题，在相隔一拍子的距离上又由高声部进入了原形答题，构成二声部的紧接段。高声部的答题刚结束，紧密相连的进入了下属调f小调上的主题，并由此构成自上而下的四声部卡农紧接段，最下声部还是倒影变形主题。

这一例的紧接段使再现部中主题的数量如此丰厚，真有令人眼花缭乱之感。然而，调性十分明晰，除去向属调与下属调的短暂转调外，基本上是在主调上进行。

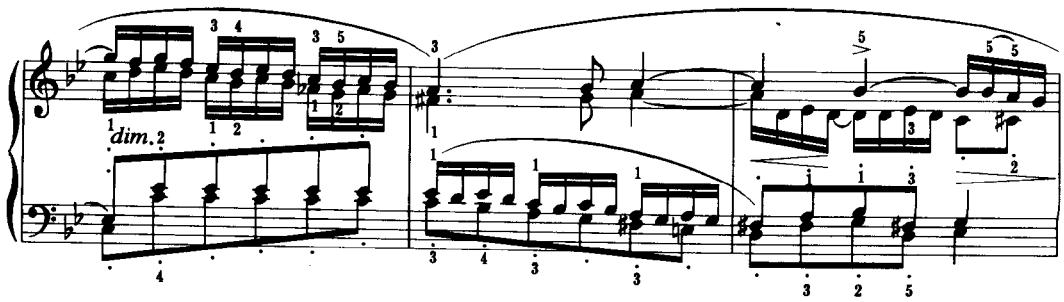
这个再现部还有一个明显的特点是：巴赫将不同形态的主题置于同一声部，连绵不断地进入，构成了一条由主题连接起来的横向旋律线，使再现部成为主题纵横交织的网络式结构。这是一个很有特点，也很新颖的再现部。

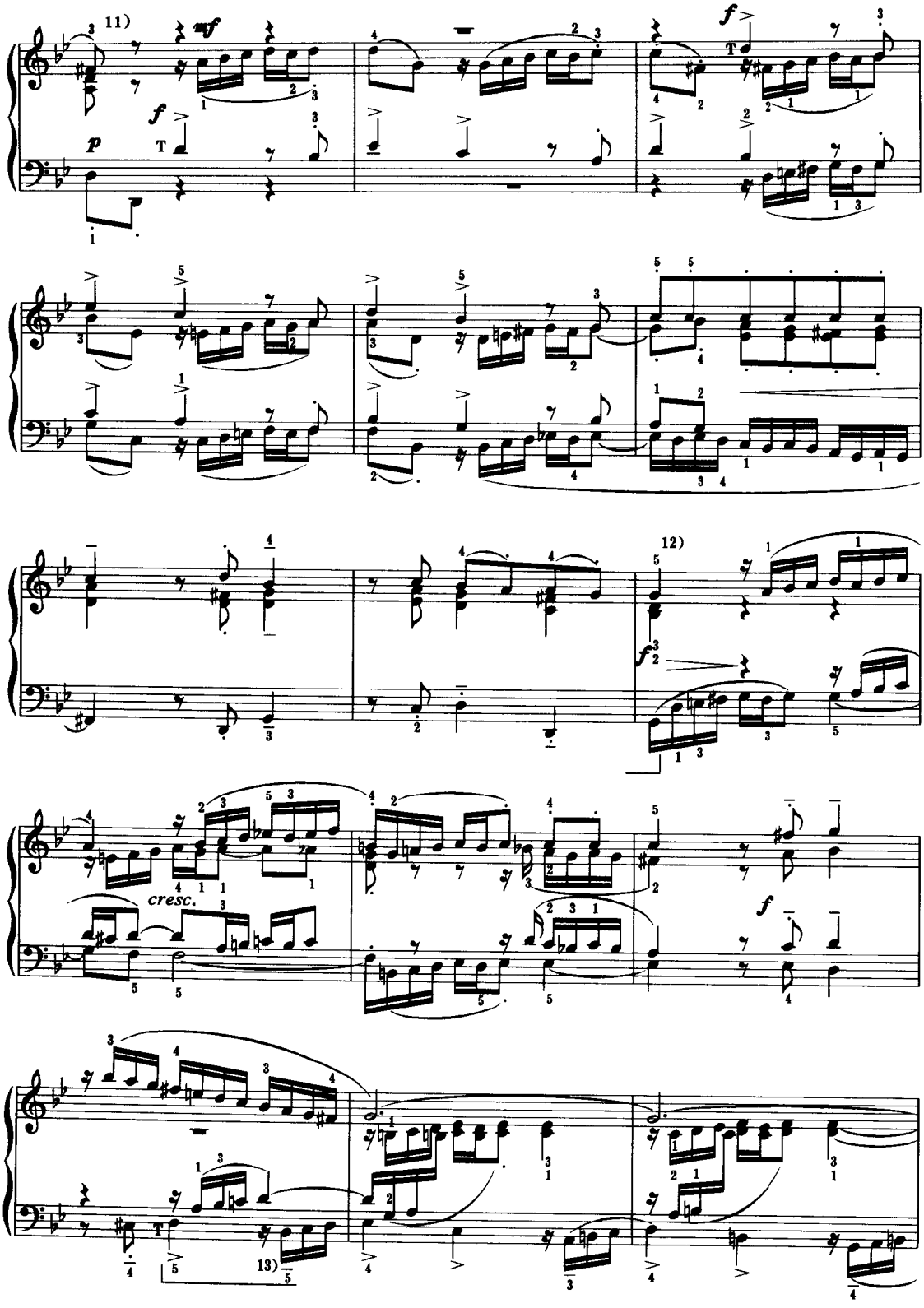
3. 概括呈示部的再现部

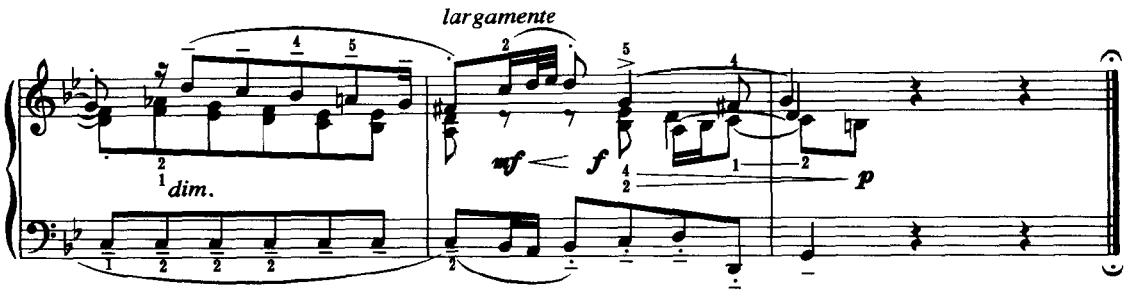
再现部将呈示部中主调调性的主题作为主要内容，运用紧接段及新的声部结合方式加以概括集中，使再现部出现新颖的变化形式。如前面分析过的巴赫《平均律钢琴曲集》II_8赋格的再现部结构。再如下例：

例441

巴　赫《平均律钢琴曲集》II16




11)
mf
f
p
12)
cresc.
13)



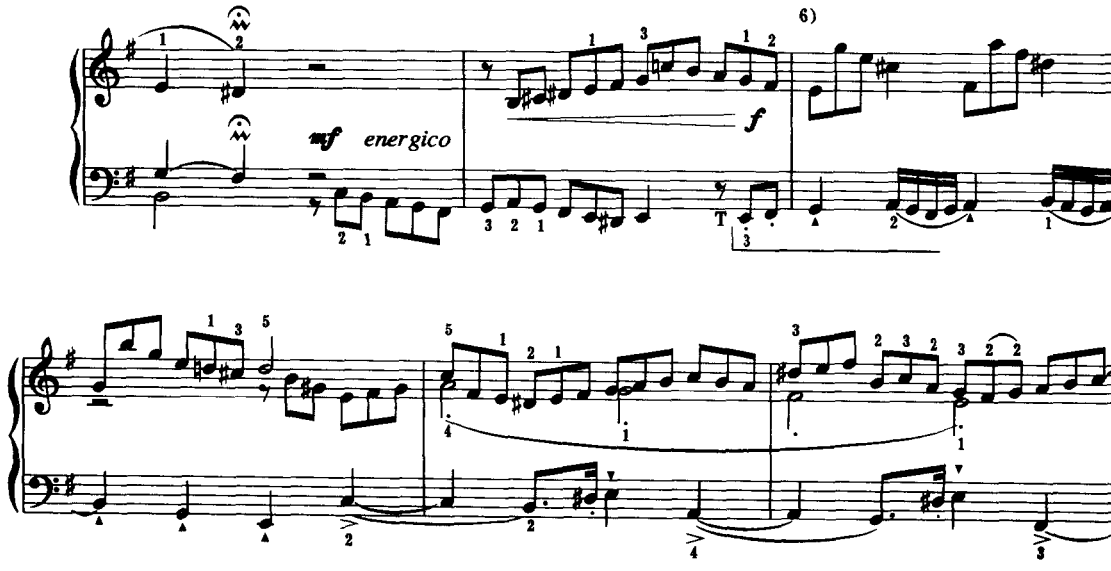
上例是 g 小调四声部赋格的再现部，与中部的界限是由句逗划分的（例中第一行第 4 小节）。再现部的开始是用主调主题及固定对题的二声部结合形式，明确地表现出这是对呈示部结构的重复。两小节后，又在高声部用紧接形式进入了主调上的主题，然而，巴赫并没有将这两次进入构成紧接模仿，而是巧妙地将其组合成主题的平行十度进行。与之结合的固定对题也运用了附加平行十度的声部进行。之后用完全的终止式结束在主调 g 小调上，形成再现部的结束点（例中第 12 小节）。然而，在这首整体结构比较长大的赋格中，九小节的再现部虽然概括了呈示部的主要内容，而且调性也很稳定，但音乐的发展在整首赋格中则显得不够平衡。所以，巴赫在再现部结束后又增加了一个 10 小节的结尾部。结尾部中又在低声部用增加装饰音的方法进入了主调主题。最后仍用完满的终止式结束全曲。

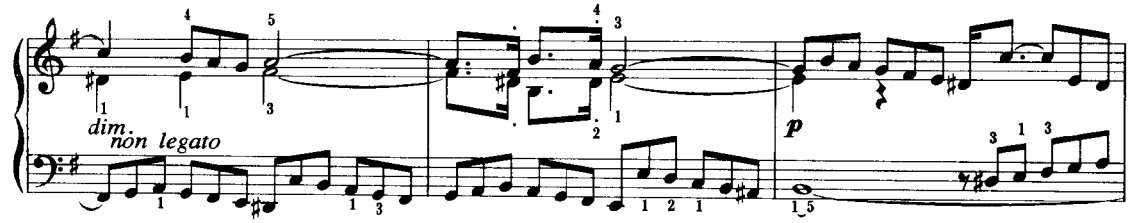
4. 再现部开始于间插段

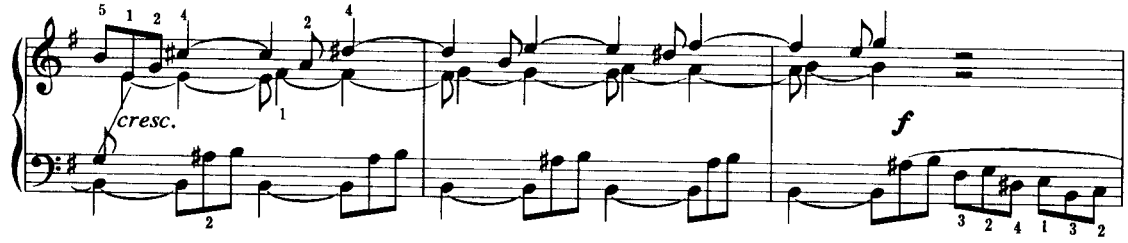
前面论述的所有类型的再现部，不论调性布局如何，基本上是由主题的进入而开始。但除此之外，还有运用间插段作为再现部的引句，将主题推出的布局方法。因为，引句在音乐的语法上是属于再现部的，所以，将其看作是由间插段开始的再现部结构。见下例：

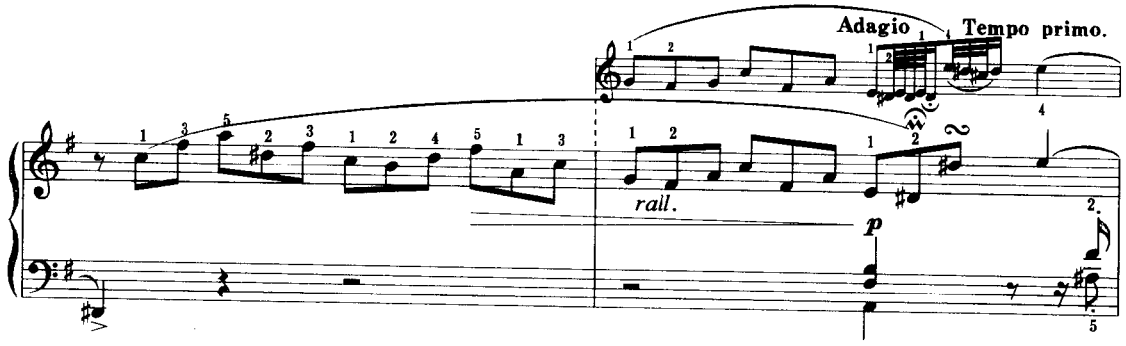
例 442

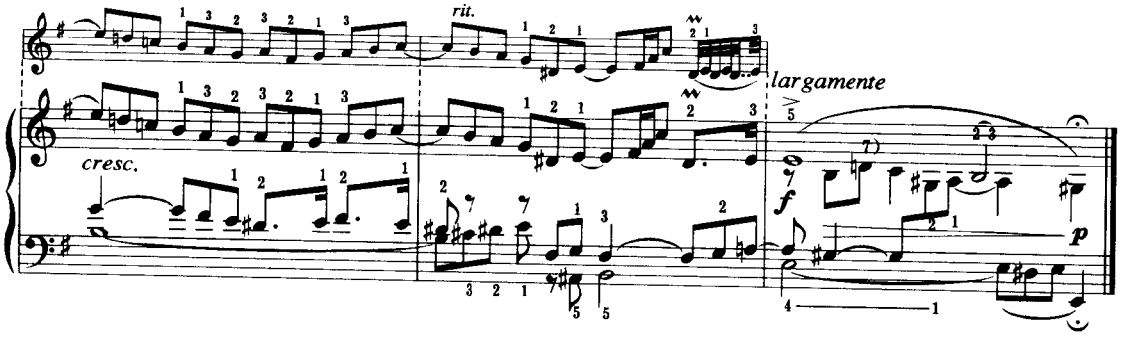
巴　赫《平均律钢琴曲集》II10











上例是 e 小调三声部赋格的再现部。是该曲集中最有特点，与中部的界限最为分明的再现部结构。

例中第 1 小节是中部最后一个间插段，用了主调 e 小调的终止四六和弦到属和弦的半终止式。这个终止式还用了延长符号及其后面的休止符，使中部在全部停顿的静态中结束。之后由单声部起奏，再由上方另一声部反向模仿，构成二声部模仿复调结构，很自然地将主调上的主题与

高声部的对题合乎逻辑地连接了起来。这个起连接作用的引句，是分属于中部与再现部的间插段的组成部分。

主调主题在低声部结束后，用延伸的方法引出了音型化的属持续音。它上下八度跳动并用导音加以装饰，形成一个具有动感和活力的属持续音层。最后扩展成结束句结束全曲。

综上分析，可以看出：这个再现部虽只进入一次主调主题，但结构形式却层次清晰，内涵丰富。

尤其值得注意的是：中部与再现部所运用的段落分明的划分方法，在《平均律钢琴曲集》的赋格中，也是属于独特的现象。然而，这种明晰的结构划分，在巴赫以后，尤其是二十世纪的赋格，如欣德米特《调性游戏》套曲中的赋格，已成为典型现象。由此可见，巴赫在创造形式方面，早已开拓出了一条极为广阔的大道。

第三节 结 尾

再现部的基本结构结束之后，有时还需要增加一个结尾部分，以便获得完满的结束感。这个问题在上面刚刚讲述的赋格再现部结构中，已经接触到。

结尾，也称尾声。在赋格中是根据音乐的需要而取舍，并非必须。一般的情况，是以作品的整体结构布局及调性发展作为是否需要增加结尾的依据。比如：为了使整体作品的各个部分能够得到基本的平衡，避免虎头蛇尾而增加一个结尾部分；或者再现部中对主调调性还未给予充分的肯定，而增加一个结尾起补充作用。前面论述再现部结构时，已涉及到结尾并已讲述了几个生动的例子，可对照。

现将结尾部的构成，大致归纳为如下几点：

1.将再现部的终止式加以延续、扩展。使结尾与再现部融为一体。如上面论述的巴赫《平均律钢琴曲集》II_{10}一例。

2.将主题及对题的特性材料不断重复发展，构成结尾。这种情况常常是在再现部的完全终止之后出现。因此，终止式就成了结尾与再现部基本结构之间的划分界限。如前面论述的巴赫II_{16}一例。

3.运用和声性织体或增加声部，使音乐的力度、气势得到加强。比如：运用离调、持续音及大幅度的力度变化，或华丽的音型发展，以及用丰满的和弦作为支撑点等，创造出自由、潇洒，富有浪漫气质的结尾，使赋格结束得辉煌、灿烂。

总之，赋格结尾的多样化写法，是无法进行精确概括的。因为，这是属于创作风格范畴的问题，不同时代，不同作曲家，都可表现出不同的风格特征。上面进行的概括，只可作为写作时的参考。

练 习

在已经完成的呈示部、中部的基础上继续写作。

第二十三章　赋格整体的结构形式

第一节　综　述

赋格作为独立的音乐曲式，是由呈示部、中部、再现部（包括结尾）三个部分构成。各部分的结构原则在前面几章已分别进行了具体的阐述，不再重复。

完整赋格的结构形式，不等于是三个部分的机械组合。而是需要一种深层的结构原则，对完整赋格的构成起着逻辑上的支持作用。这就是，以调性布局及音乐材料为主要依据的曲式结构原则。对赋格整体的构成，这种深层结构就是骨架式的背景。

由此看来，赋格整体是在双重曲式结构基础上建构起来的。因此，下面论述赋格整体的结构形式，即是以双重曲式原则作为依据的。既涉及到赋格独有的曲式原则，也涉及到背景结构形式。

第二节　二部形式的赋格曲

二部形式的赋格曲，是指将赋格呈示部、中部、再现部按照二部形式的结构框架，运用对称原则在调性布局、声部进入方式、及引入新的材料等方面，划分成相对应的两个部分。

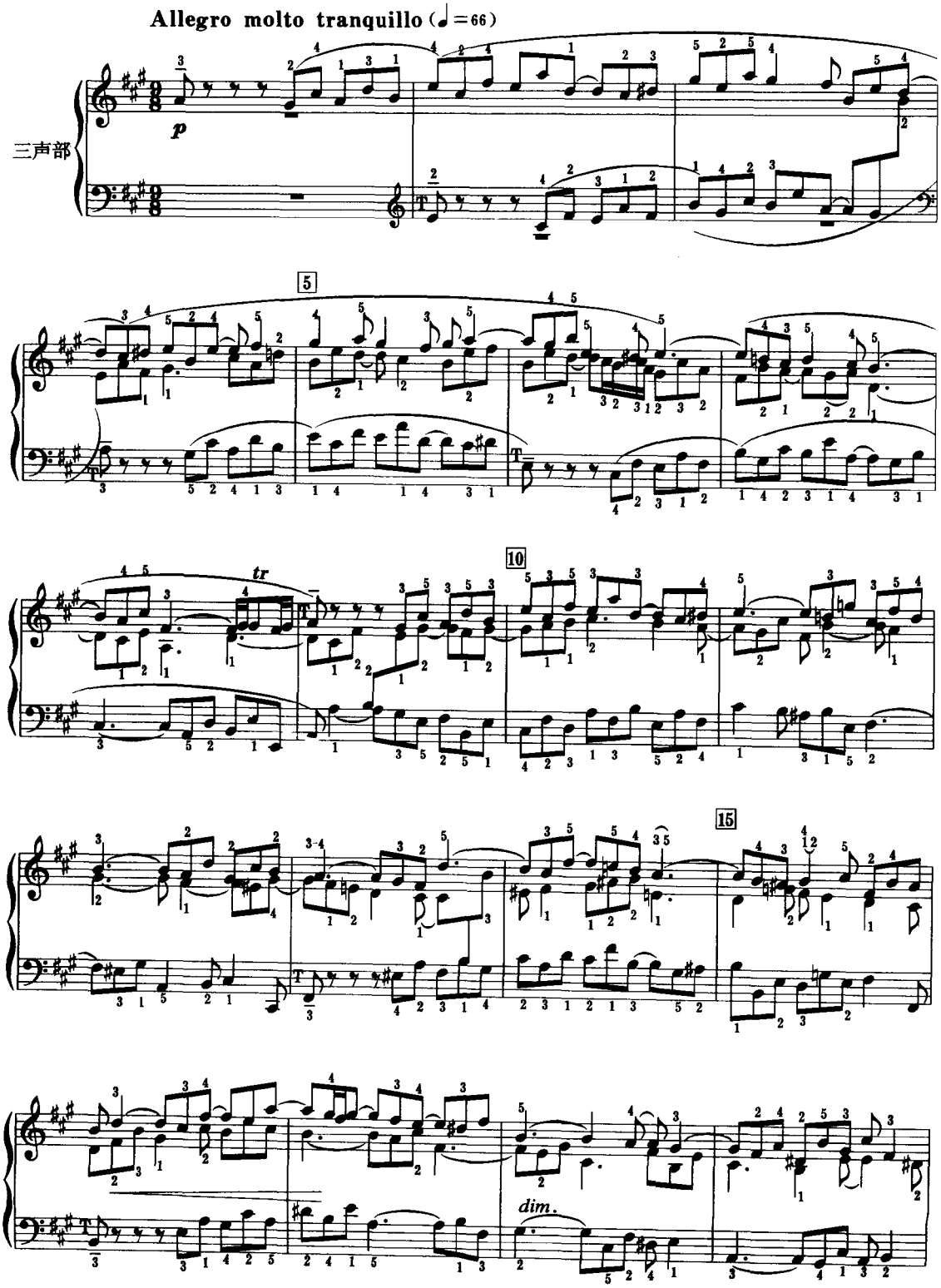
巴赫《平均律钢琴曲集》I_{10} e 小调二声部赋格的整体结构，即是典型的二部形式。在赋格呈示部的主题、答题各进入一次后，由间插段引出了中部平行调 G 大调进入的主题，之后进入的是平行调上的主题的答题（D 大调主题）。在这一对形成主、答关系的大调式上的进入结束后，由卡农模进构成的第二间插段的最后，及下属调 a 小调进入的主题的开始处（第 19、第 20 小节），运用了八度齐奏的方法形成第一部分的终止式。同时又用第一部分结束的属和弦音与第二部分开始的主和弦（a 小调）音的功能倾向将两部分有机地连接起来。

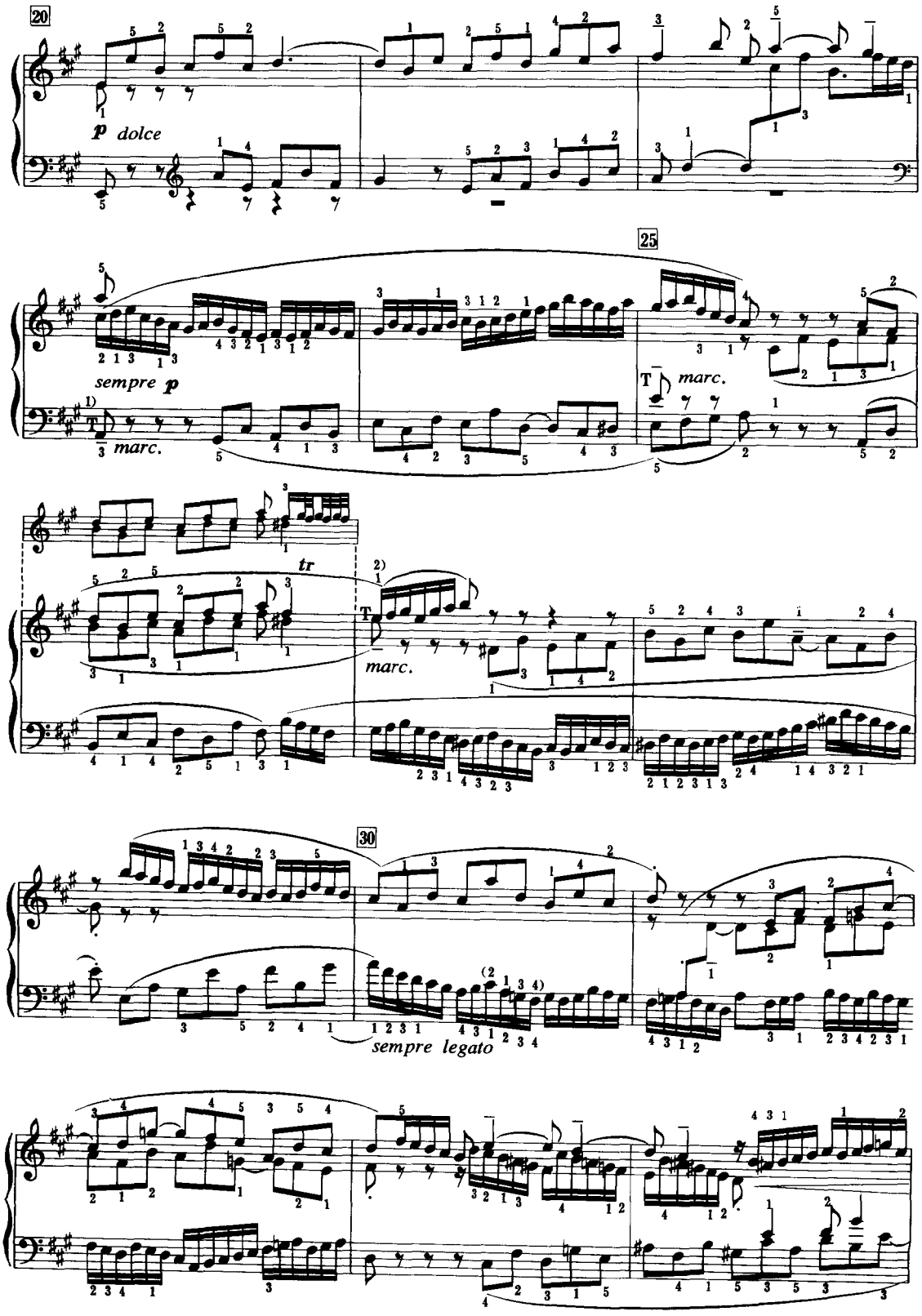
这首赋格共 42 小节，两个部分的长度基本相等，声部进入相对应。而调性布局的不相同，则正是二部形式的音乐发展逻辑所必须的原则。

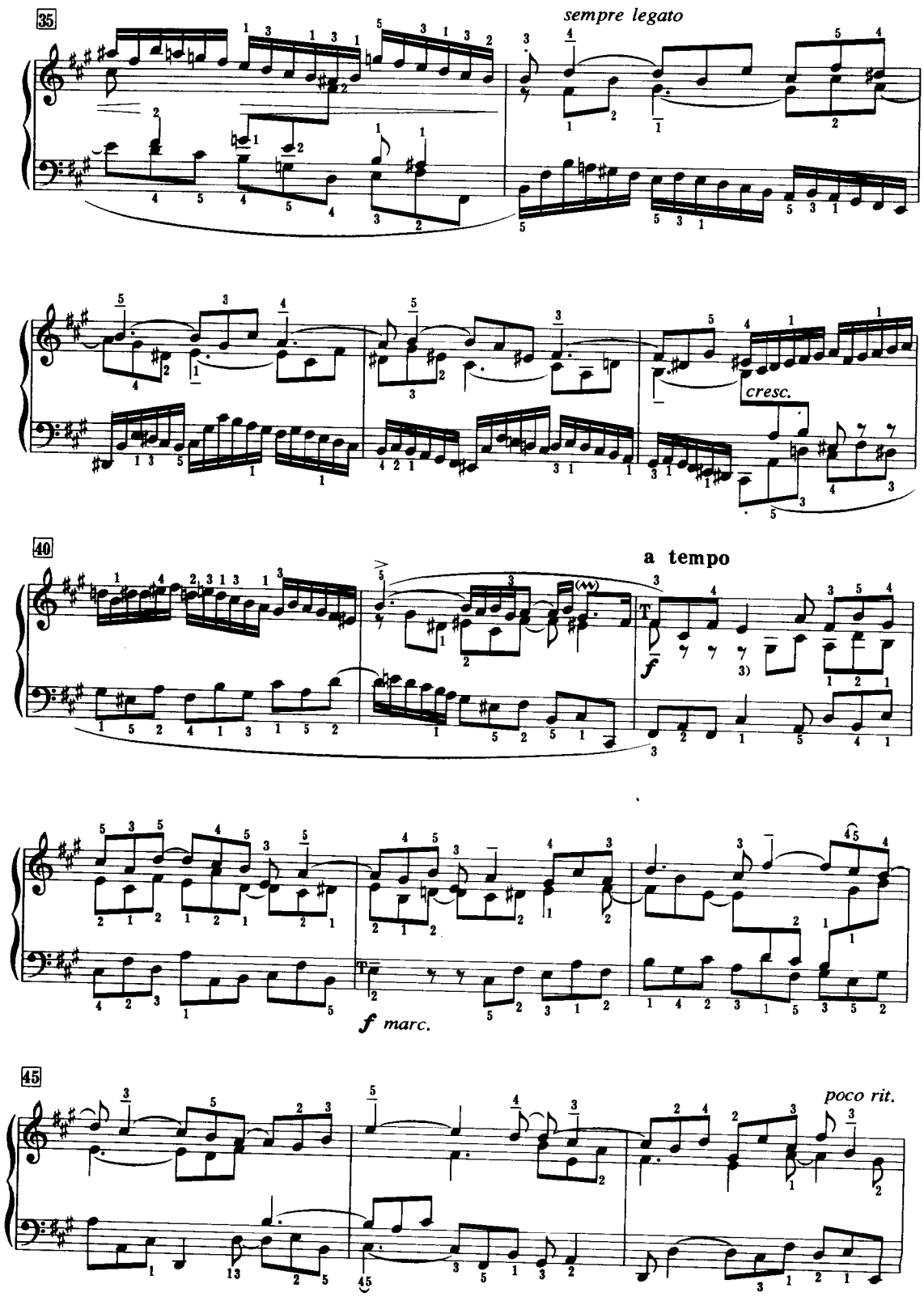
巴赫《平均律钢琴曲集》I_{19} A 大调三声部赋格，是由引入全新的对题材料，及重复呈示部的调性布局作为构成对比并置的二部形式的依据的。

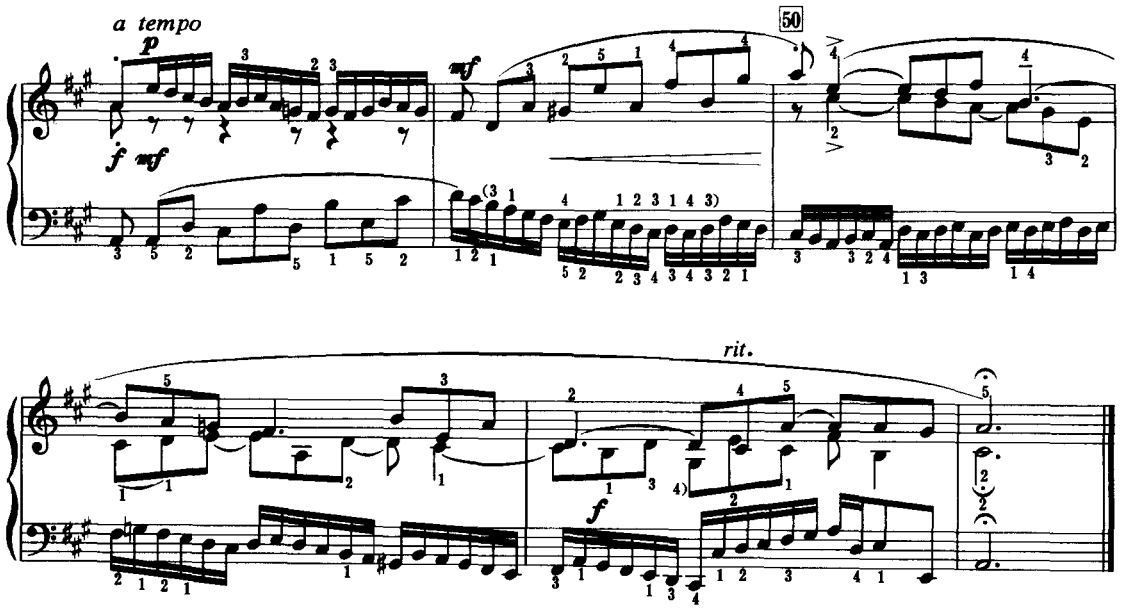
例 443

巴　赫《平均律钢琴曲集》I 19




20
p dolce
25
sempre p
marc.
tr
30
sempre legato


35
sempre legato
cresc.
40
a tempo
f
f marc.
45
poco rit.



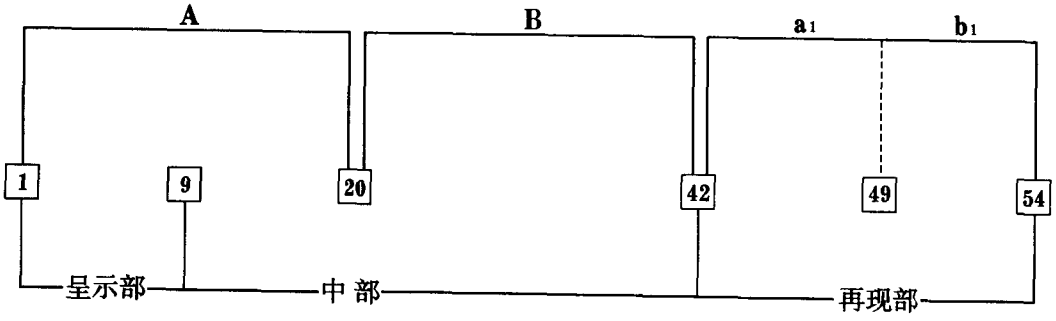
上例这首赋格的第一部分结束于第20小节属调的完全终止。而这个终止式却是赋格中部第二间插段的中间，终止式后间插段继续进行至第22小节，引出了第二部分主调主题在低声部的进入(第23小节)，与主题结合的是一个全新的对题。答题是在中声部进入。这第二部分开始进入的主题与答题，是呈示部的主题、答题声部位置的转换。这说明，第二部分的调性布局与第一部分开始处的调性布局相同。

除调性布局的对应外，第二部分的主要特征是引入了由十六分音符构成的全新对题。这个全新的固定对题，流畅、潇洒、充满活力，使两部分的音乐在气质上形成鲜明对比。第二部分结束于Ⅵ级上的完全终止(第42小节)式。与紧接出现的Ⅵ级上的主题形成重叠。

第42小节至曲终是赋格的再现部。这是前两部分的缩减再现。第一部分的再现是第42至第49小节主调上的终止式。第二部分的再现是第49小节至第54小节，即乐曲最后的完全终止。

综上分析，这首赋格的整体结构形式可概括为：A B a^1 b^1。

此外，这首二部形式的赋格布局方面的双重结构划分，还可用下面图式加以表明：



从上图可以看出，第一部分A包涵了赋格的呈示部(带补充呈示)与中部的一小部分。第二

部分 B 则包涵了中部的大部分。总体上 AB 的长度基本相等、平衡。再现部是分别将两部分缩减再现的，所以用 $a^1 b^1$ 代表。

这首赋格的整体结构布局是很独特的，值得细致研究。

第三节　三部形式的赋格曲

三部形式作为赋格的结构骨架，与赋格自身的构成原则是吻合的。因此，这种布局就成为赋格曲典型的结构形式。下面分析巴赫《平均律钢琴曲集》II_{24} b 小调三声部赋格（谱例略）。

这首赋格的整体结构是典型的三部形式，三个部分的划分与赋格的呈示部、中部、再现部完全一致，三部分长度基本相等。下面用图式将这首赋格的双重结构布局加以显示：

整体结构	1 第一部分 32				32 第二部分 69							69 第三部分 100				
	呈示部			补充	中部							再现部				
		T #f			间	T D (平行调)	间		间		间		间	T b	间	紧接段 构成结尾 T b
	T b			T #f	插		插		插	T #f	插	T b	插		插	T b
			T b		段		段	T A	段		段 b	T e	段		段	T b

第一部分呈示部是第 1 至第 32 小节，结束于属调#f 小调。紧接出现的间插段属中部由此开始了第二部分。

第二部分由第 32 小节至第 69 小节。主题首先在平行调 D 大调上进入，之后是平行调主题的答题（A 大调）。中部的这一组大调式主题与前后两部分形成调式色彩的对比。中部结束于第 69 小节第一拍 b 小调的属和弦。这是一个值得注意的关键部位，这个部位就是中部与再现部的划分界限。巴赫将第二部分，也即赋格的中部停在不稳定的属七和弦上，但却不立即解决，而是用单声部的十六分音符下行音阶将主调主题的弱起音#F 加以装饰再推出主调 b 小调主题在再现部的首次进入。一小节后，下声部进入了下属调 e 小调的完整主题，与主调主题构成了卡农式紧接段。

第三部分，也即赋格的再现部（第 69 至第 100 小节），巴赫设计的用单声部进入主题，很显然是使再现部与逐次加入的呈示部的进入顺序形成对应。同时也使中部与再现部的界限划分得清晰而明确。

再现部由单声部进入主题首部，并与下属调进入的主题构成紧接段后，经过一个间插段在高声部又进入了主调主题。这三次进入的声部顺序与调性布局（呈示部是主—属—主，再现部是主—下属—主）形成了明显的对应关系。此外，这首三声部赋格的整体结构划分为三部分后，其长度、调性布局、主题进入形式等，都体现了平衡与对称原则。

第四节 回旋形式的赋格曲

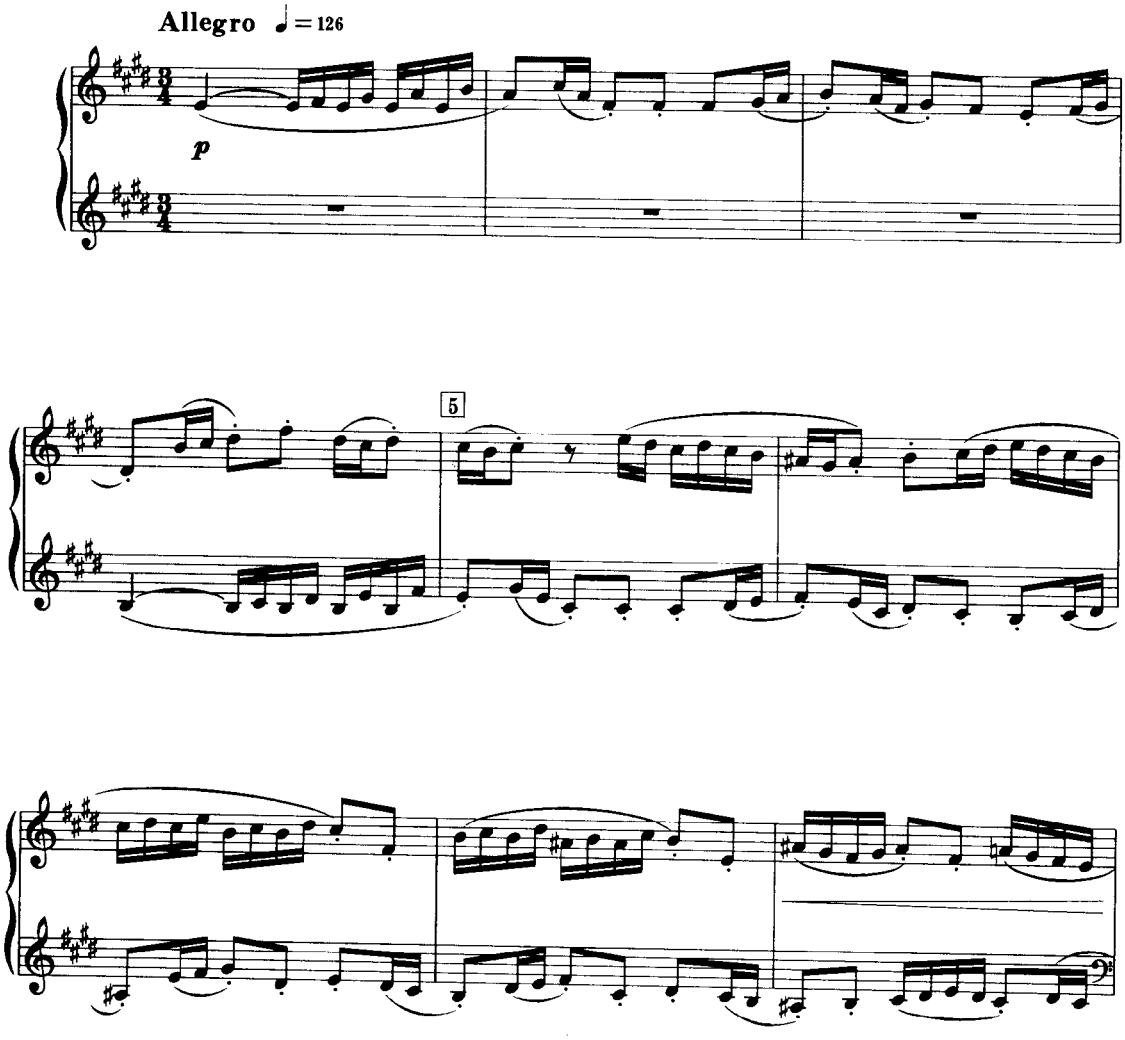
赋格的结构规律即是主题的周期循环出现，这表明赋格本身即具有循环原则的特征。再按照回旋性原则进行调性布局。那么，主题材料的循环原则与调性布局的循环原则便取得了一致。这就形成了具有回旋形式特征的赋格整体结构。

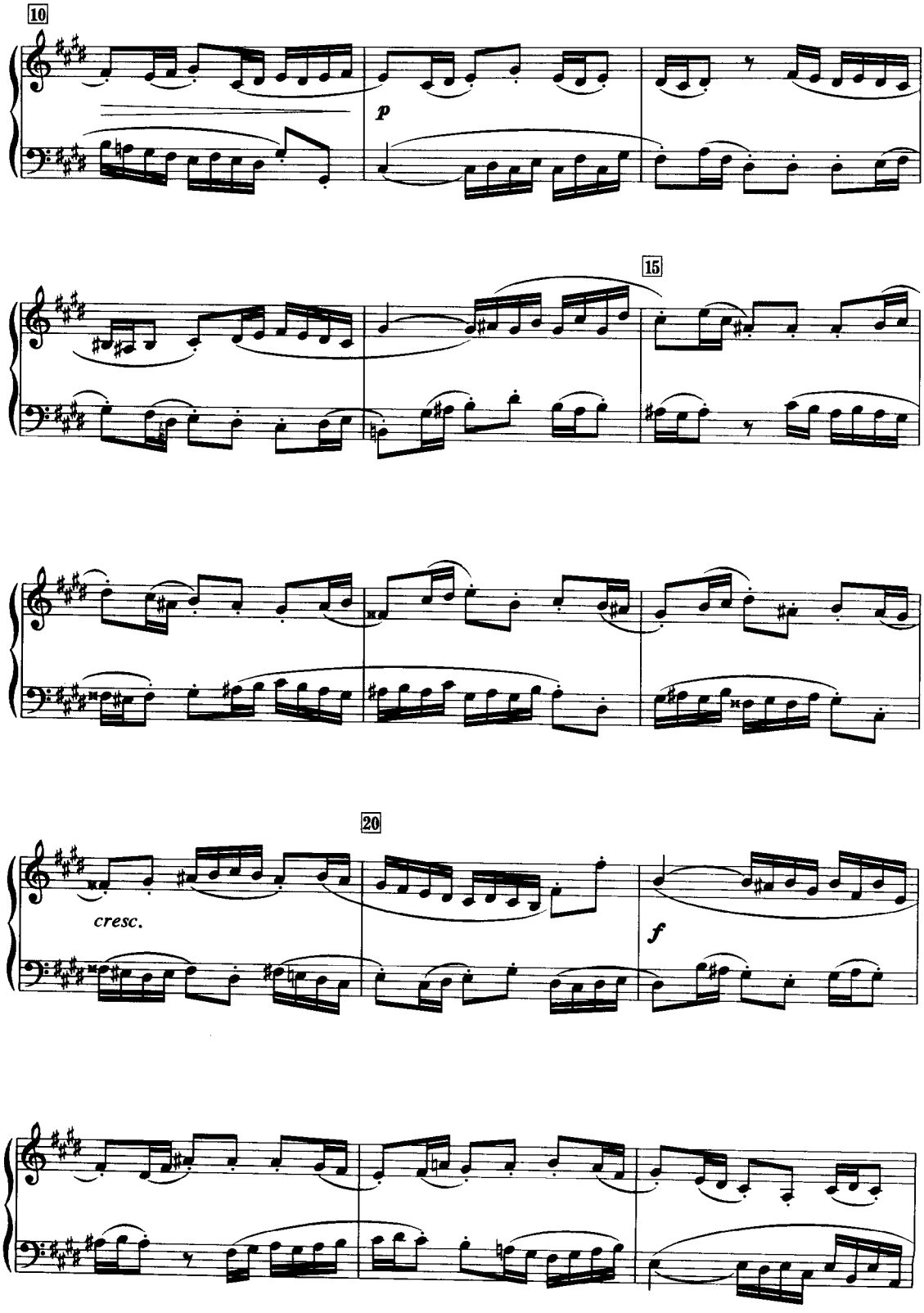
运用回旋形式进行调性布局的主要特点，是将呈示部的主、属两调作为主部调性，在赋格的中部按照一定的逻辑，有规律地循环出现在各个部位。

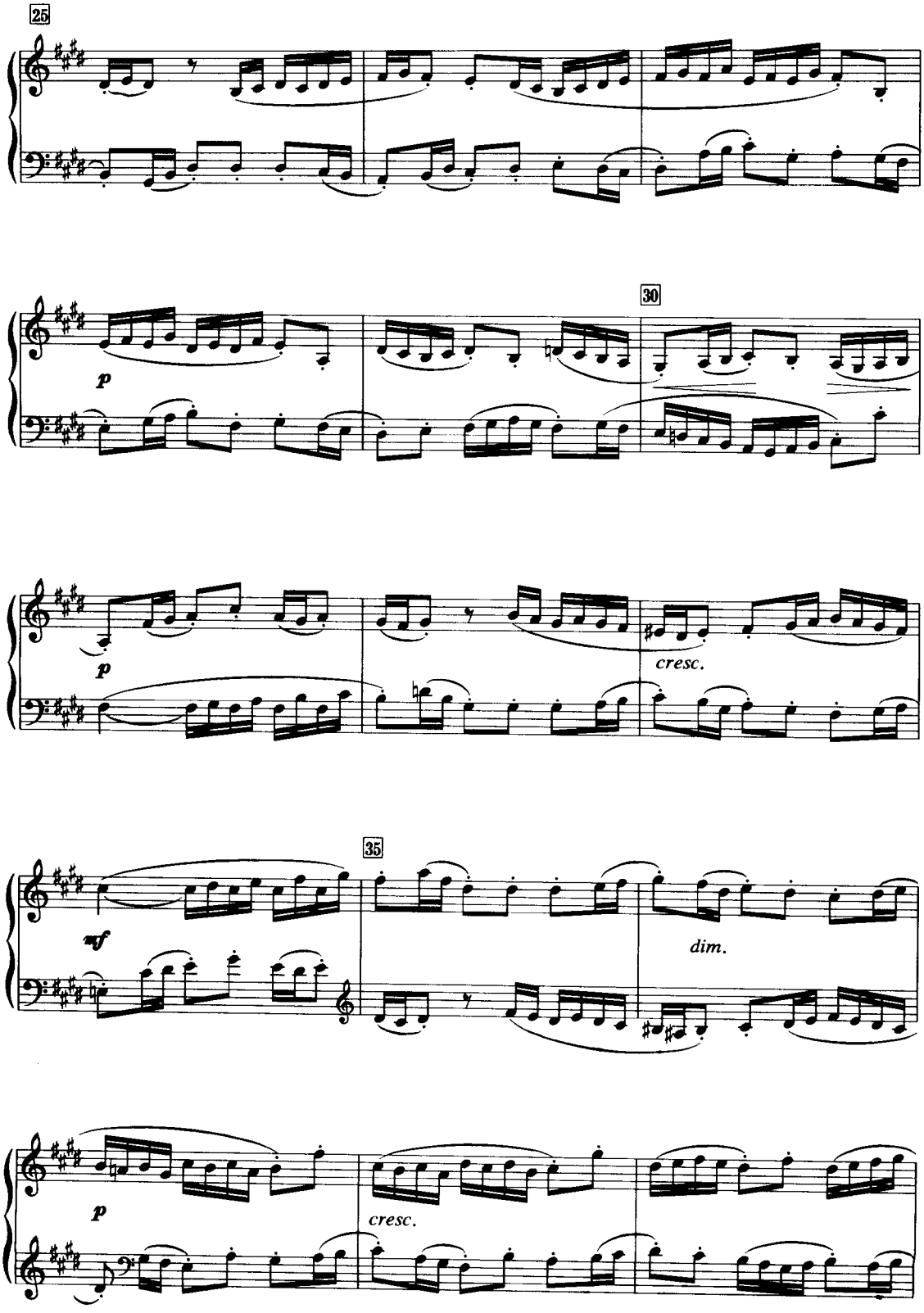
下面分析肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》第九首 E 大调二声部赋格：

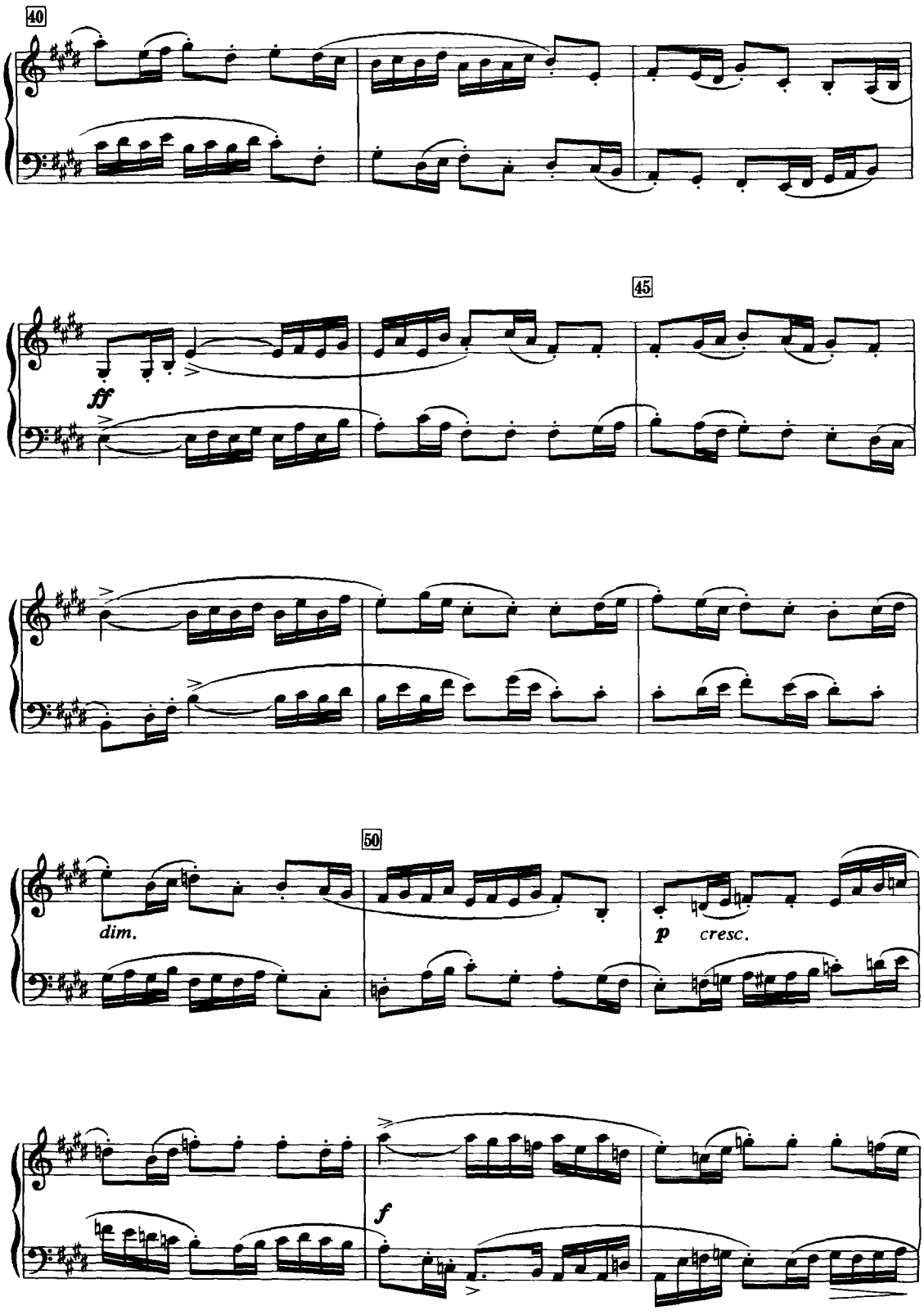
例 444

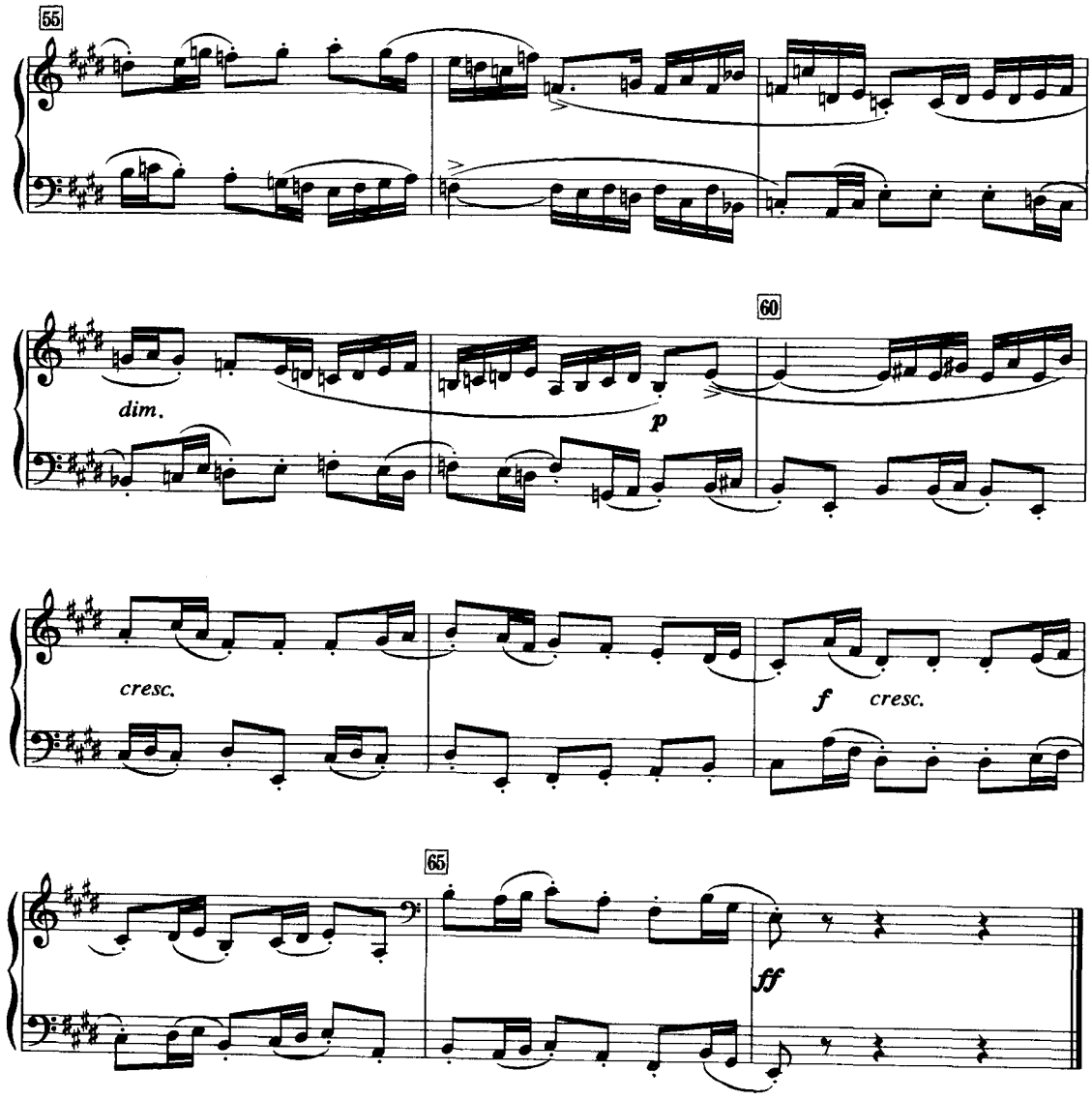
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.9




10
p
15
20
cresc.
f


25
p
30
p
cresc.
35
mf
dim.
p
cresc.


40
45
ff
50
dim.
p
cresc.
f



下面是上例赋格的双重结构布局的图式：

呈示部			中部															再现部	
T E	固 对	第 一 间	固 对	T ♯g	第 二 间	L B	固对 倒影	第 三 间	固 对	T ♯C	第 四 间	T E	T B	第 五 间	L a	T F	第 六 间	T E	结 束
	T B	插 段	T ♯C (平行调)	固 对	插 段	固对 倒影	L E	插 段 E-A-♯f	T ♯f	固 对	插 段	T E	T B	插 段 A-a	T a	L F	插 段	音型化主持续音	句
A			B			A		C			A			D				A	

从上面的图表中可以看出：呈示部只有主题与答题两次进入。全曲的调性布局就是以主调、属调作为主部调性（E 大调与 B 大调）而循环出现在赋格整体的各个部位。图中下方用虚线及字母符号所表示的即是回旋形式的调性布局，A 代表主部调性，有规律地出现在不同的部位。

下面再对这首二声部赋格的结构布局，写作技术进行概括分析。

结构布局的特点是：呈示部与再现部都比较短。两者前后形成对应与平衡。

发展主题的技巧主要是调性变换、主题倒影变形及倒影卡农式的紧接段等。

间插段材料很集中，在每次出现时都是将基本材料用可动对位技术进行变化发展。间插段为主题的进入在调性上作了恰当的准备。

高潮是用卡农式紧接模仿与相差四个调号的下属小调调性形成的，即巧妙地将卡农的紧凑感与调性变换的紧张度，以及音区的扩展等结合了起来，形成全曲的高潮。此外，高潮之前运用了一个具有发展性的、最大的间插段，为高潮的出现作了情绪上的准备。

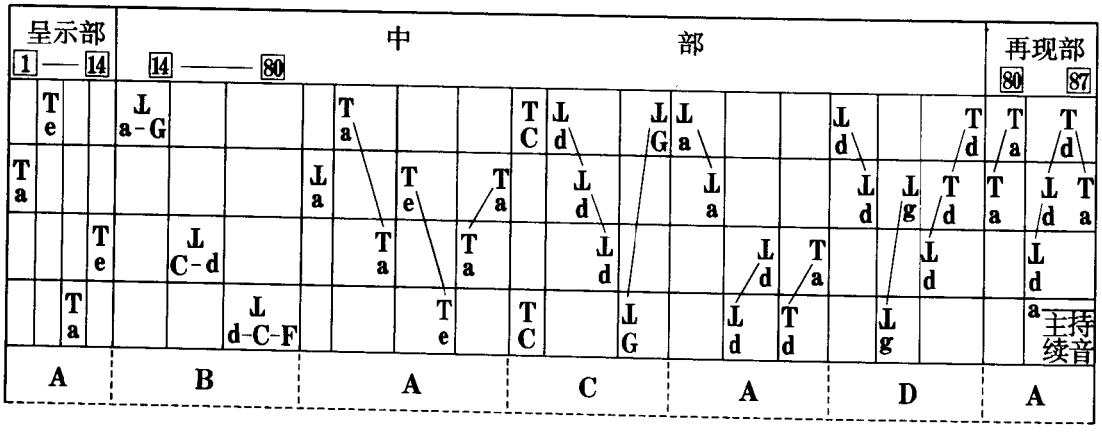
从前面的图式中可以看出：除以主、属两调构成的主部调性外，其他调性都是以主、答关系成对地进入，并有规律地插入在主部调性中间，体现了回旋形式所具有的典型特征。

主调与属调以外的调性，是按照传统原则布局的，如中部以平行小调进入开始，再现之前出现下属调等。

中部主题如果是在主部调性上出现时，都是采用倒影变形或紧接段的形式，以此避免原样重复的单调感。

再现部中主题在主调上单个地完整地进入了一次，之后是扩充性的结尾句。主持续音是分裂在旋律音型之中，适应了音乐的活泼性格，而对调性的建立同样起到稳定作用，使全曲结束得完满而有力。

下面分析巴赫《平均律钢琴曲集》I_{20}这首运用回旋形式布局的 a 小调四声部赋格曲（谱例从略）。先用图式对其双重结构布局加以显示：



巴赫这首以回旋原则作为整体结构布局的大型赋格曲，以主调属调（a 小调 e 小调）作为主部调性，共出现四次（图表下方虚线格中的“A”）。赋格中部首次进入的是平行调的属调 G 大调，之后才进入平行调 C 大调。这里以平行调 C 大调为中心的一组主题，构成了回旋形式的第一“插部”（虚线表格中的“B”）。第二“插部”（“C”）是以平行大调 C 大调及其属调 G 大调与下属调 d 小

调组成。第三“插部”(“D”)是以下属 d 小调及重下属 g 小调构成。主部调性的最后出现,正是赋格的再现部。

从上面的分析中可以进一步明了,赋格结构是多重曲式因素的综合体这一基本特征。比如,上例是将赋格的三个部分按照调性关系划分成 A B A C A D A 七个部分的回旋形式。使赋格的调性发展规律与赋格构成上的循环原则达到了完美的统一。

以上关于赋格整体结构的分析,不能当成绝对的结论。事实上,同样一首赋格曲常常会有几种不同的解释,这也是正常现象。

以奏鸣曲式原则作为整体赋格结构形式的,则是出现在奏鸣曲式发展到完善阶段后的赋格实践中,这里暂不进行论述。

第五节 赋格其他因素的整体布局

赋格整体的声部数目及主题、对题等的陈述方式,都不能当成死板的模式,而应根据艺术表现、风格特征加以灵活处理。

一、赋格声部数目在整体布局中的处理方法

除二声部赋格外,三声部以上的赋格,不能自始至终填满所有声部,必须巧妙的、富有表现意义的运用休止符。既可以为后面进入的主题作好空间上的准备,使其进入时清晰而显露,也可调节音响,廓清结构层次。而在间插段中运用减少声部的方法,则更是多见,它可以造成音响浓淡的对比,还可以使各种卡农模进形成由弱到强的推动力等。此外,赋格的再现部及再现部的结尾部分经常运用增加声部的方法,以获得宽广浓厚的音响增加音乐的气势与稳定感。

二、中国传统调式的赋格整体结构

运用中国传统调式写作赋格,其整体结构布局基本上都是遵循传统原则的。但为了适应中国传统调式结构特征与风格的需要,必须进行灵活、富有创造性的处理,才能获得完美的效果。不再举例。

练 习

1.分析赋格整体的双重结构布局形式,及复调技术原则。曲目由教师指定。

2.按照赋格整体结构形式的基本原则,完成二声部、三声部、四声部赋格的写作,其中应有一首是运用中国传统调式写作的完整赋格。

第二十四章　二重赋格

第一节　基本概念

建立在单一主题基础上的赋格，也即根据一个主题写成的赋格，称单主题赋格，或单赋格。前面论述过的所有整体赋格均属单赋格之类。

而建立在两个主题基础上的赋格，则称二重赋格，或复赋格。二重赋格中两个主题具有了对比的性质。这种对比性质的运用，使赋格的艺术表现领域大为扩展，艺术表现力更加丰富。

二重赋格与赋格的声部数目不是同一范畴的概念，二重赋格是表明主题的数目是两个，二重赋格可以用四声部写作，也可以用三声部或二声部写作。当然也可用五声部、六声部、甚至七声部、八声部等多声部写作。总之，不要将赋格的主题数目与声部数目相混淆。

二重赋格中的两个主题其地位是平等的，所以在结构布局方面总是注意两主题在调性关系，进入数目上的对称平衡原则。

二重赋格的构成形式非常多样，然而，区别于单赋格的主要特征则是：两个主题均有各自的呈示部及再现部，不论是用并列式布局，还是重叠式布局，或者综合形式布局，都能体现出明确的呈示性与再现性的结构特征。即使第二主题的呈示部进行了灵活性处理，也不会影响到作为基础的上述基本原则。至于展开部则不像呈示部与再现部那么严格，常常是根据整体发展的需要而用其他形式所取代。

第二节　二重赋格的结构形式

二重赋格的结构形式大致归纳为三种基本类型，下面分别加以阐述：

一、并列式结构的二重赋格

并列式结构的二重赋格是两个主题分别呈示、分别展开、综合再现的结构形式。表面看来是两个赋格并列在一起，它们各有自己的呈示部和展开部，有时还有各自的再现部。然而，并列的两个呈示部与两个展开部之间的联系却十分密切。它们在主题进入、调性关系等方面，都是以一个完整的统一体的发展过程需要，按照对称平衡原则进行布局的。

1. 调性布局

两个呈示部以主调与属调的对应关系布局，即：第一呈示部以主调开始，其后与单赋格呈示部的调性原则相同。

第二呈示部以属调开始，答题有两种基本处理方法，一种是：在属调上初次陈述的第二主题

的答题是在主调调性上，与第一呈示部形成了主答属、属答主的传统布局原则。使两个呈示部都同样保持在主、属两调中。另一种处理方法是：第二主题由属调初次陈述，而答题则是在属调的属调（重属调）上。这种布局主要出现在近代作曲家的赋格中。

展开部的调性布局与单赋格无本质差异。再现部是共同的，与单赋格再现部的调性原则也是一致的。

2. 两主题的纵向结合

两个主题必须以二重对位原则进行写作，才能适应再现部中两主题的纵向结合要求。

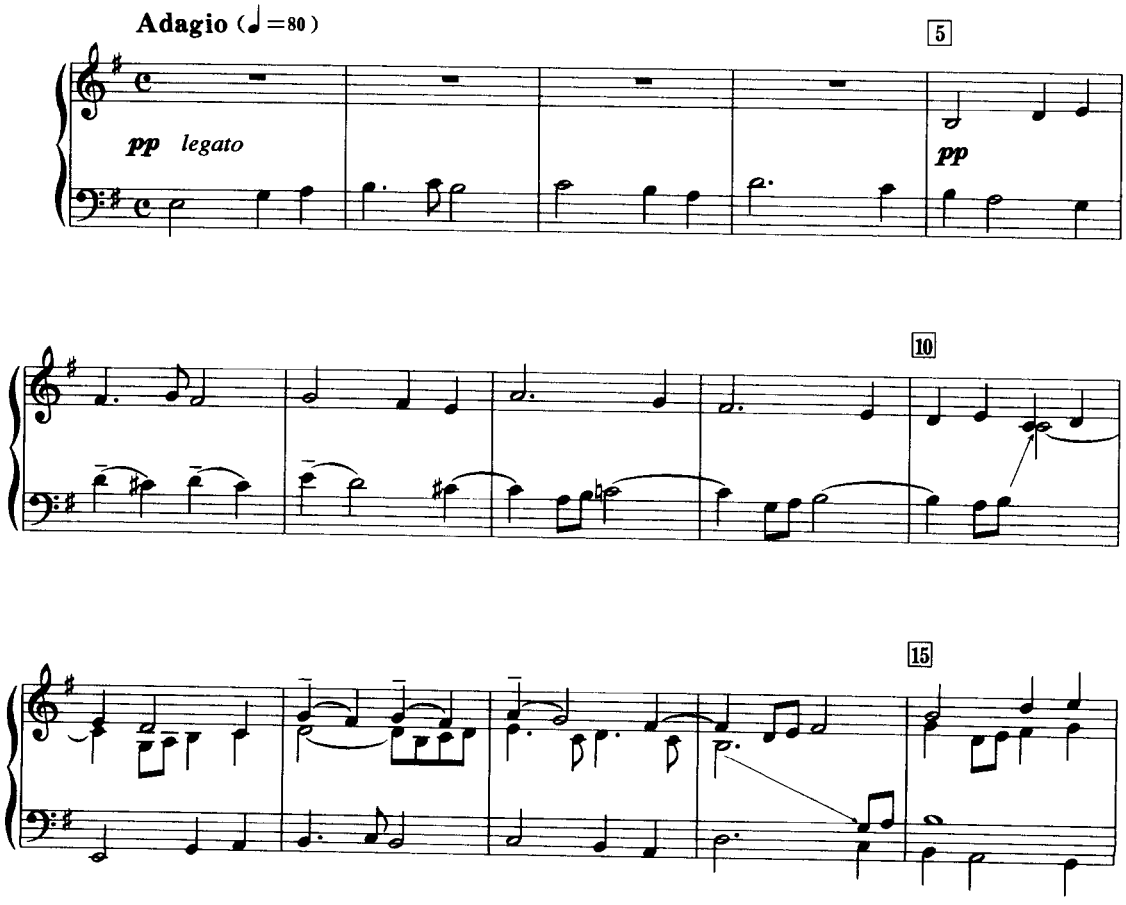
3. 对称平衡原则

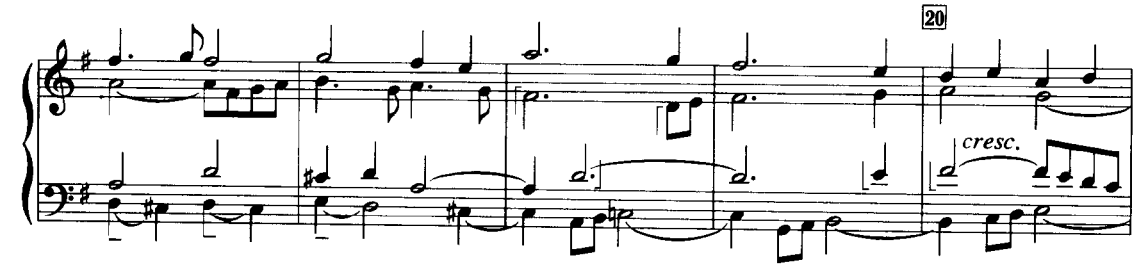
并列式结构的二重赋格，由于呈示部与展开部是分别进行的。因此，各种因素的构成形式，必须注意对称与平衡原则。比如：①两个主题在合乎逻辑的布局的前提下，总体进入的数量要基本相等。②两个呈示部的进入形式要对称。结构布局要平衡。③调性布局要对应，等。

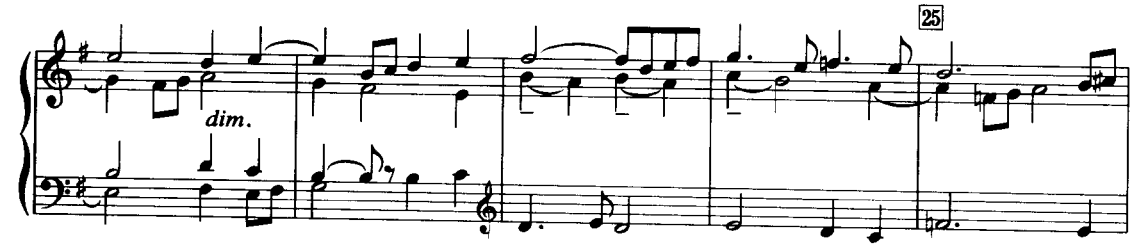
在分析并列式结构的二重赋格时，为了达到易于掌握的目的，而逆历史顺序首先选择了肖斯塔科维奇的一首四声部 e 小调赋格进行分析。见下例：

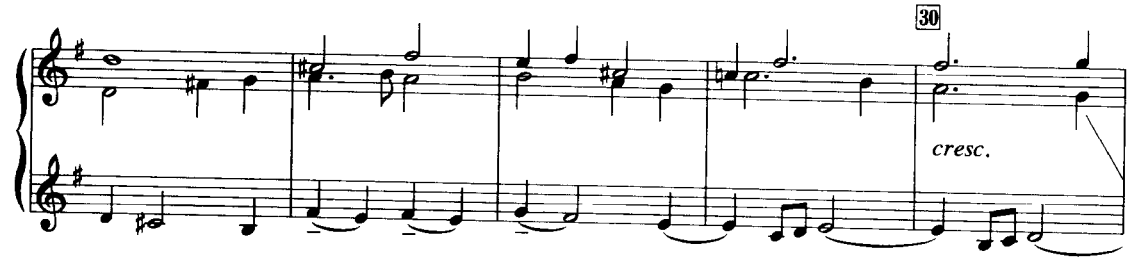
例 445

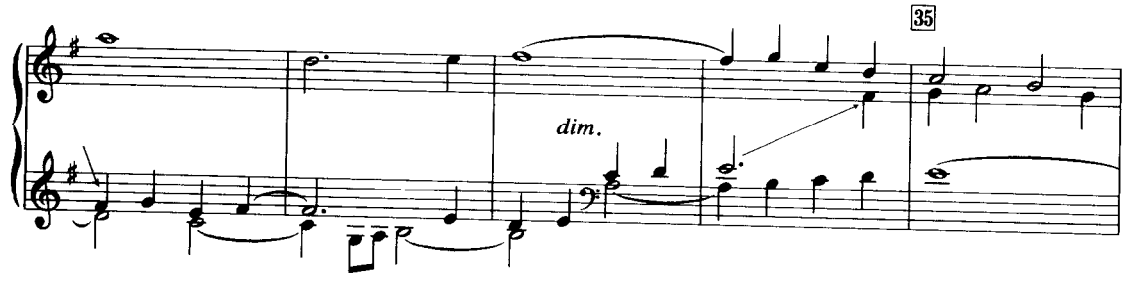
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.4

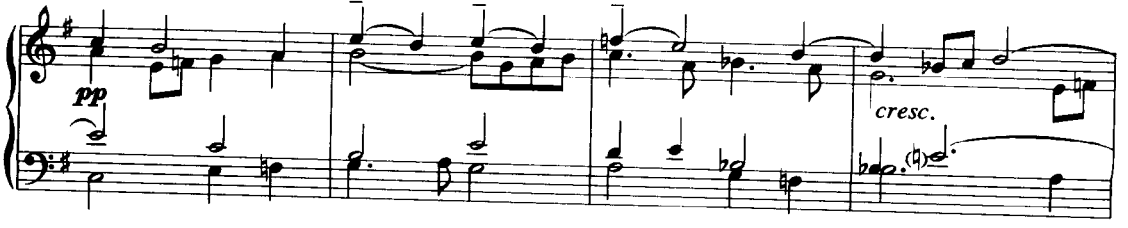


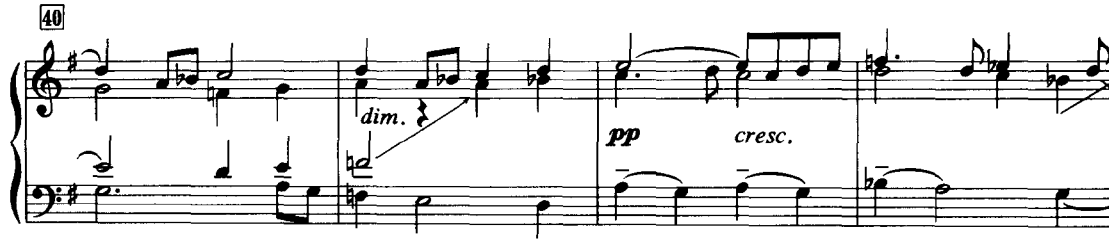

20
cresc.

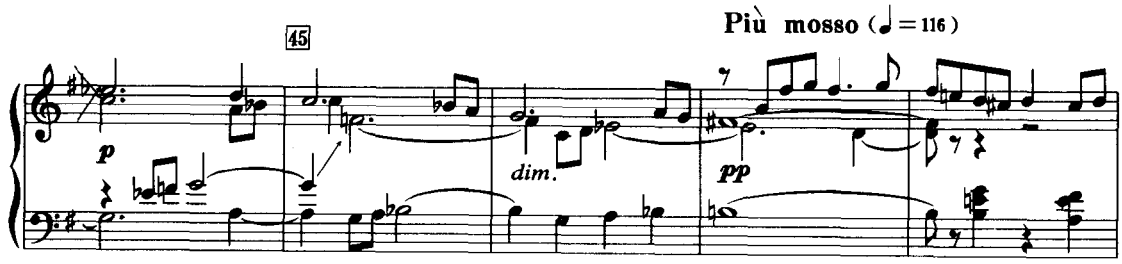

25
dim.

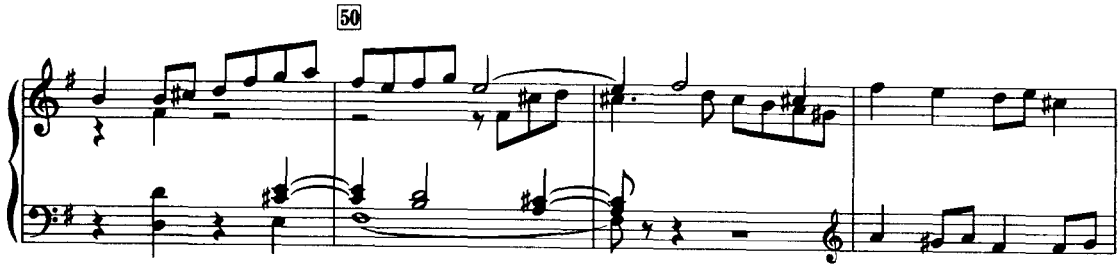

30
cresc.

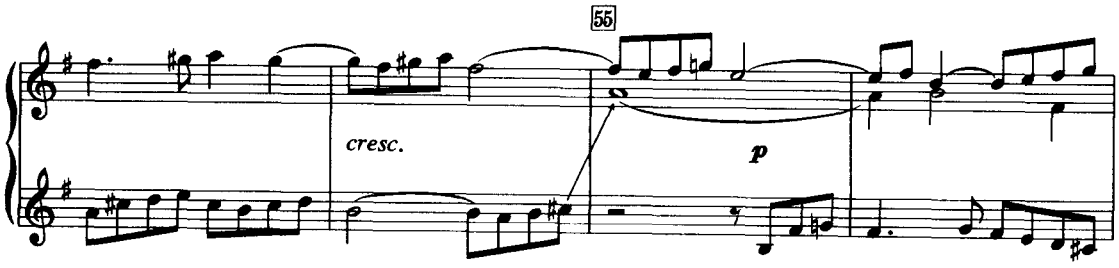

35
dim.

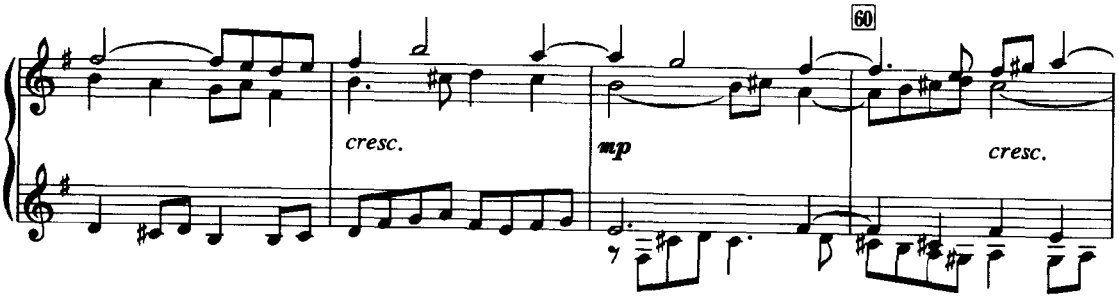

pp
cresc.

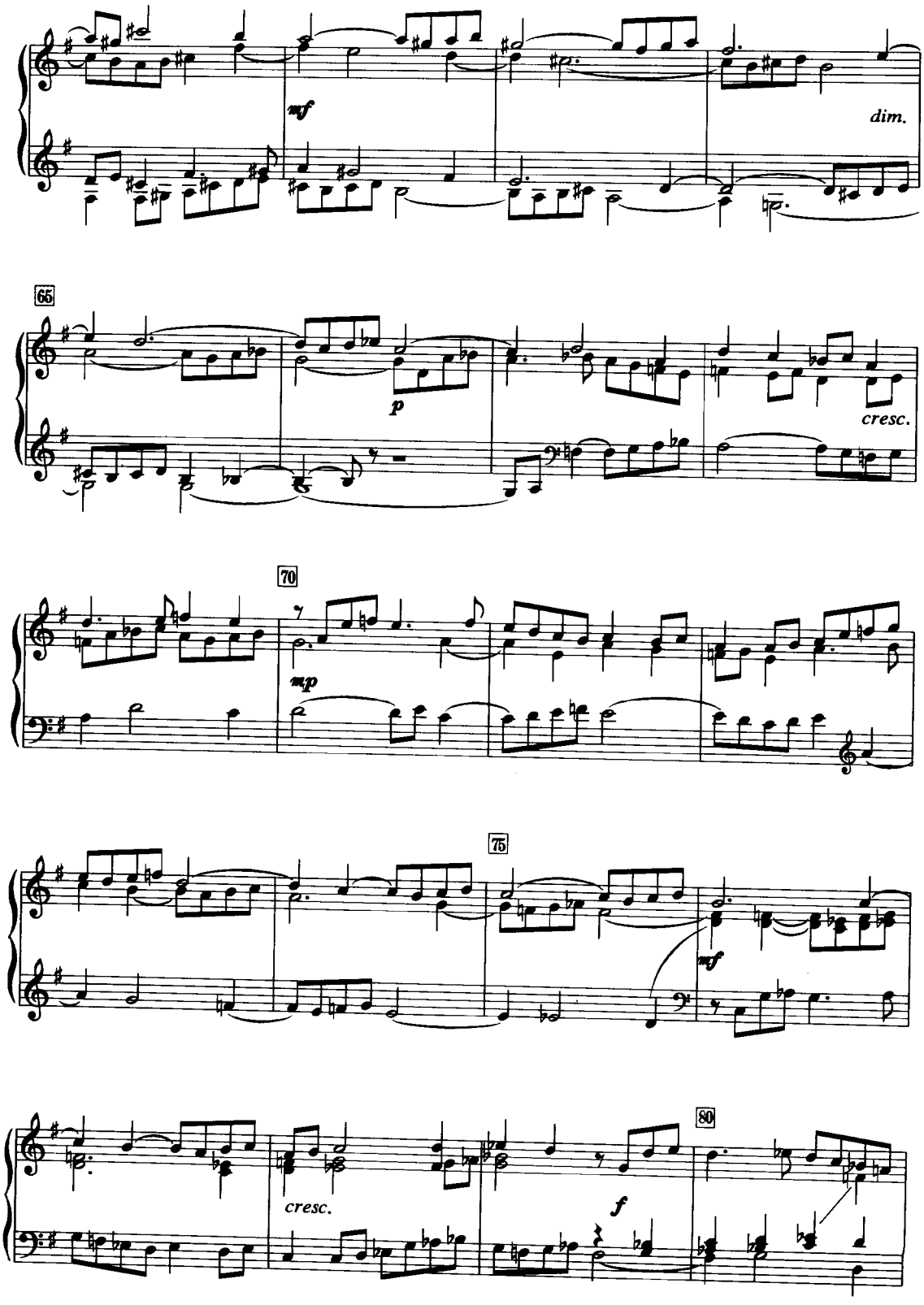

40
dim.
pp
cresc.

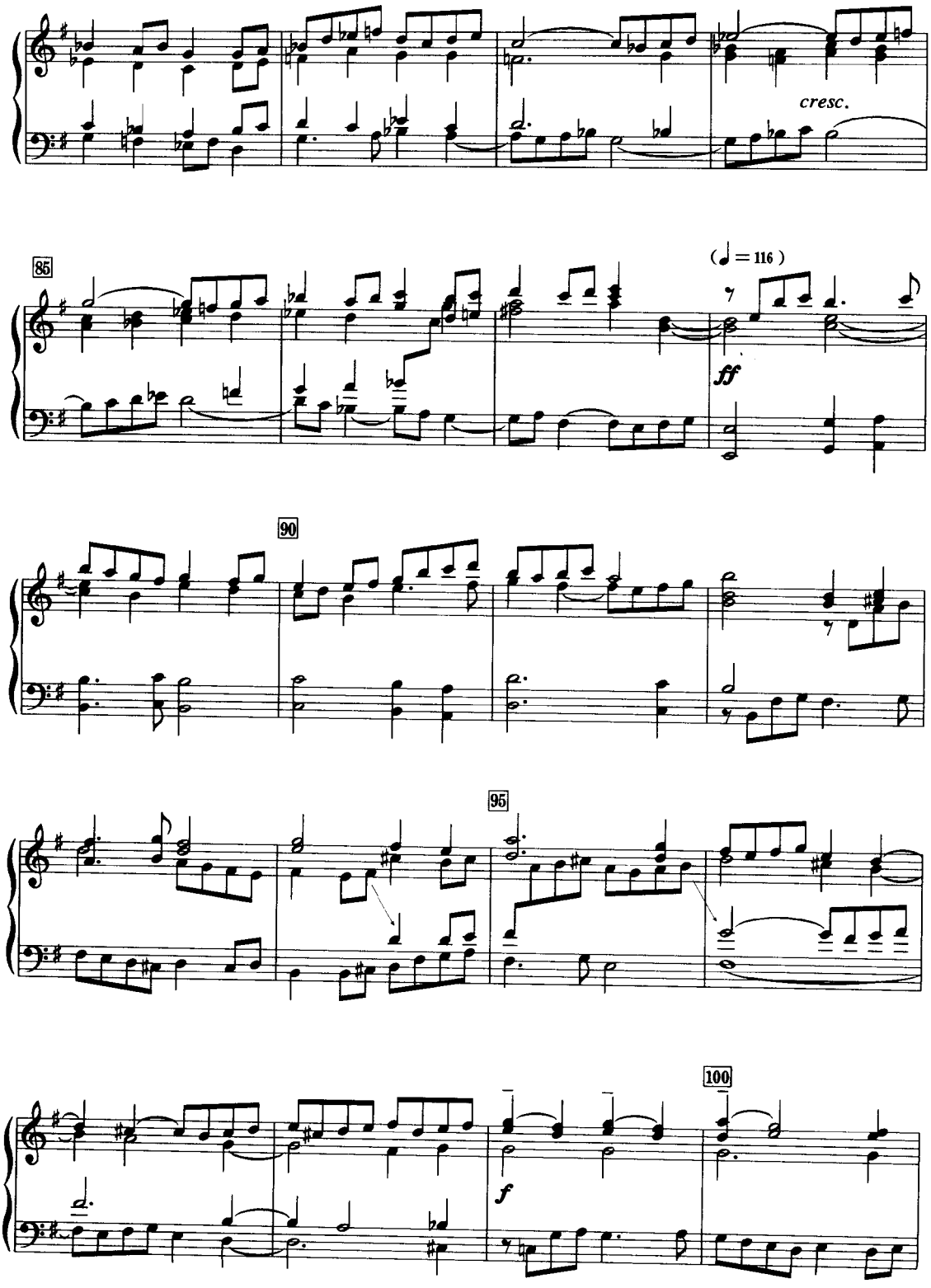

45
Più mosso (♩=116)
p
dim.
pp

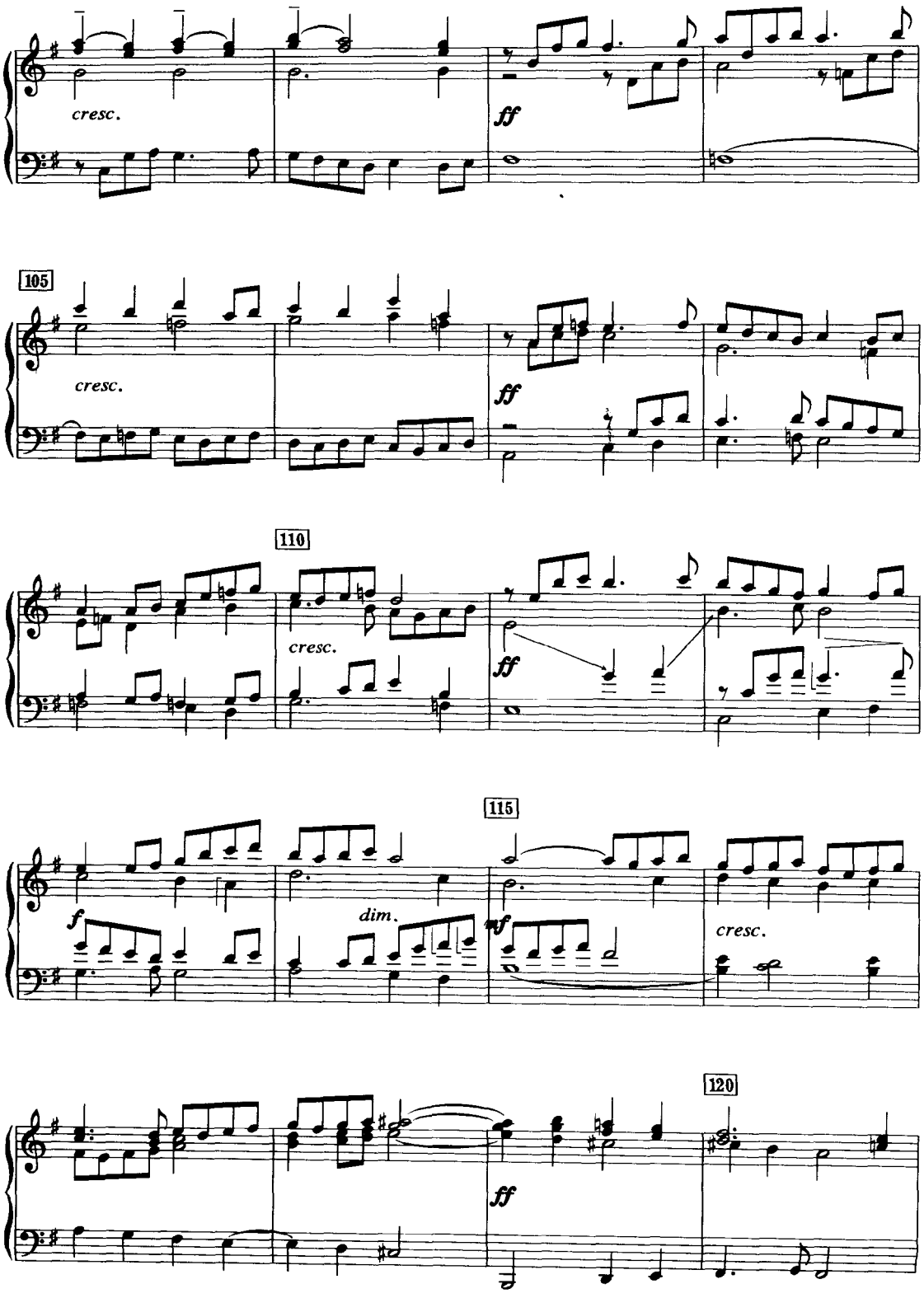

50

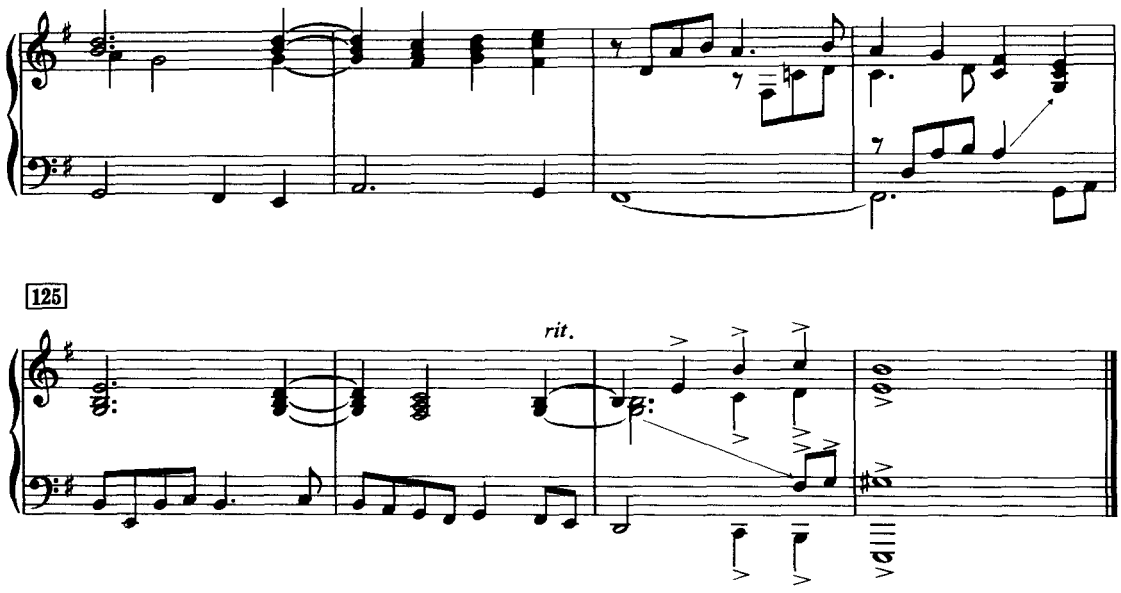

55
cresc.
p


60
cresc.
mp
cresc.


mf
dim.
65
p
cresc.
70
mp
75
mf
cresc.
f
80


cresc.
85
(♩=116)
ff
90
95
100
f


cresc.
ff
105
cresc.
ff
110
cresc.
ff
115
f
dim.
mf
cresc.
120
ff



下面是肖斯塔科维奇这首结构严谨、技巧丰富、形式宏大的二重赋格的整体布局图式：

第一呈示部				第一展开部				第二呈示部				第二展开部				综合再现部					
			T_1 b	固 I_2	固 I_3	固 I_1	固 I_2	T_2 b	固 II_1	固 II_2	对	固 II_1	T_2 a	固 II_2	T_2 g	T_2 e	T_1 b	T_2 a	T_2 e		T_2
	T_1 b	固 I_1	固 I_2	固 I_1	T_1 D	固 I_2			T_2 #f	固 II_1	固 II_2	T_2 d	固 II_1	对	对	固 II_1	十度→ 卡农↓		T_1 e	10	T_2
T_1 e	固 I_1	固 I_2	固 I_3	T_1 G	固 I_1	固 I_3	T_1 F–♭B			T_2 b	固 II_1		固 II_2	对	对	T_1 e	T_2 b	T_2 a	10 T_2 e		T_2
		T_1 e	固 I_1			T_1 C–F	固 I_1				T_2 #f	固 II_2		T_2 C	固 II_1	T_1 e	T_2 b	T_1 a	T_1 e	T_1 b	T_2 e
A								B								A					

上面图式中显示出这首二重赋格在各种因素方面所表现出的对称平衡原则，如：

①结构形式对称平衡

第一呈示部及展开部与第二呈示部及展开部都是分别陈述的。再现部是结合起来综合再现的。整体结构是三部形式，三个部分在长度上基本平衡，分别是46个、41个、41个小节。

长度的均衡同时也体现了结构的对称，两个主题尽管对比鲜明，第一主题温柔、抒情，速度缓慢。第二主题活泼、热情，速度增快。但两主题各自的长度都是四个小节，这样，便为再现部中那个十分精彩的十度二重卡农的构成，奠定了基础。

②主题进入的数量相对称

第一呈示部中主题与答题进入的总数是四次。展开部进入四次。共进入八次。

第二呈示部中主题与答题进入的总数也是四次。展开部的进入四次，总共进入的数目与第一主题的情况完全一致，都是八次。

③间插段数目相对称

两个呈示部与两个展开部分别都用了三个间插段，显示出整体布局的对称性特征（间插段在图式中未加显示）。

④调性布局对称

两个呈示部与展开部的调性布局，前后相对应，形成了严谨的逻辑关系。

⑤两主题均用了固定对题。

第一主题用了三个固定对题，第二主题用了两个固定对题。

⑥高潮

全曲的高潮设置在再现部，由两个主题构成的十度二重卡农所形成。因此，两主题的力度布局也获得了平衡。

最后用E大主和弦结束了这首辉煌宏大的二重赋格曲。

巴赫《平均律钢琴曲集》II_{18} #g小调三声部二重赋格，亦属并列式结构之类。但在布局上比前面分析的肖斯塔科维奇的二重赋格则要灵活些。这个现象说明：肖氏在继承传统原则的基础上，作了进一步的规范。这种规范是历史发展的必然结果。这就是之所以要逆历史顺序，先分析近代作品的目的所在。

下面是巴赫《平均律钢琴曲集》II_{18}赋格的结构图式（谱例从略）：

呈示部 I			副呈示部 I				呈示部 II			补充	展开性的	综合再现部						
T_1 #g					T_1 #d		T_2 #d			T_2 #g	间		T_1 #d	T_2 E			T_1 #g	结尾
	T_1 #d		T_1 #g			补充		T_2 #g			插	T_2 #g	T_2 #d	T_1 E	T_2 #g	T_1 #g	T_2 #g	
		T_1 #g		T_1 #d		T_1 #g			T_2 #C		段	T_1 #g			T_2	T_2 #g		#g

巴赫II_{18}这首二重赋格的第一呈示部与副呈示部共七次在主、属两调进入主题及答题（副呈

示部又在主调上补充了一次主题)。

副呈示部中有三个间插段(图中省略),其中引入了平行大调B大调。所以,第一主题没有运用展开部,而是由间插段代替了主题的调性发展及调式变换。

第二呈示部主题的初次陈述是在属调♯d小调上。与第一呈示部形成属、主对应。第二呈示部的答题是在主调♯g小调上(肖斯塔科维奇对此布局进行了改变)。第三次进入是下属调♯c小调。第四次补充进入又回到主调。第二呈示部结束之后,用了一个长达14小节的大间插段,代替了第二展开部。

第97小节开始了两主题在主调♯g小调上的结合再现。再现部中出现了一次E大调上的两主题结合进入,这也是赋格中唯一的一次大调式进入的主题。

这首二重赋格中的第一主题共进入十二次。第二主题共进入十一次。因此,两个主题在整体赋格中进入的数量也保持了平衡。

二、重叠式结构的二重赋格

重叠式结构的二重赋格,其基本特征可概括为:共同呈示、共同展开、共同再现的构成形式。

重叠式结构的二重赋格,表面看来其整体结构与单赋格有些相似。然而,两者却存在着根本上的区别。其一是:第二主题具有独立的性格特征。而单赋格中的固定对题却是依附性的。其二是:第二主题与第一主题具有着同样的呈示部、展开部与再现部。只不过它们是重叠陈述而已。如果将纵向结合分解成横向并列式,那么,就会出现加长一倍的分别呈示、分别展开,共同再现的二重赋格。这样就与上述第一种类型等同了。而固定对题却不可能有这种内在的功能特性。

现将重叠式结构的二重赋格的构成原则,大致概括为如下几点:

1. 两主题以对比复调构成

重叠式结构的二重赋格中的两主题,各自都有鲜明的形象特性,它们以对比关系结合在一起,构成形影不离的固定关系,而彼此之间的变化则主要体现在声部位置的变换上(当然,在展开部中,也经常运用分别构成的紧接段)。所以,两个主题必须以二重对位原则写作才能适应声部转换的要求。

2. 两主题的初次陈述有两种方法

一种是两个主题以对比关系同时陈述。当然,不是指在同一节拍上同时出现,一般情况,第二主题要比第一主题稍迟一些进入,即不要在同一节拍位置上出现。以便使两主题的结合陈述都能得到明显的效果。

另一种是:第一主题单独陈述,第二主题在答题进入时再加入。也就是说,第二主题初次陈述是以答题形式出现的。这种情况与单赋格的外形更为相似了。

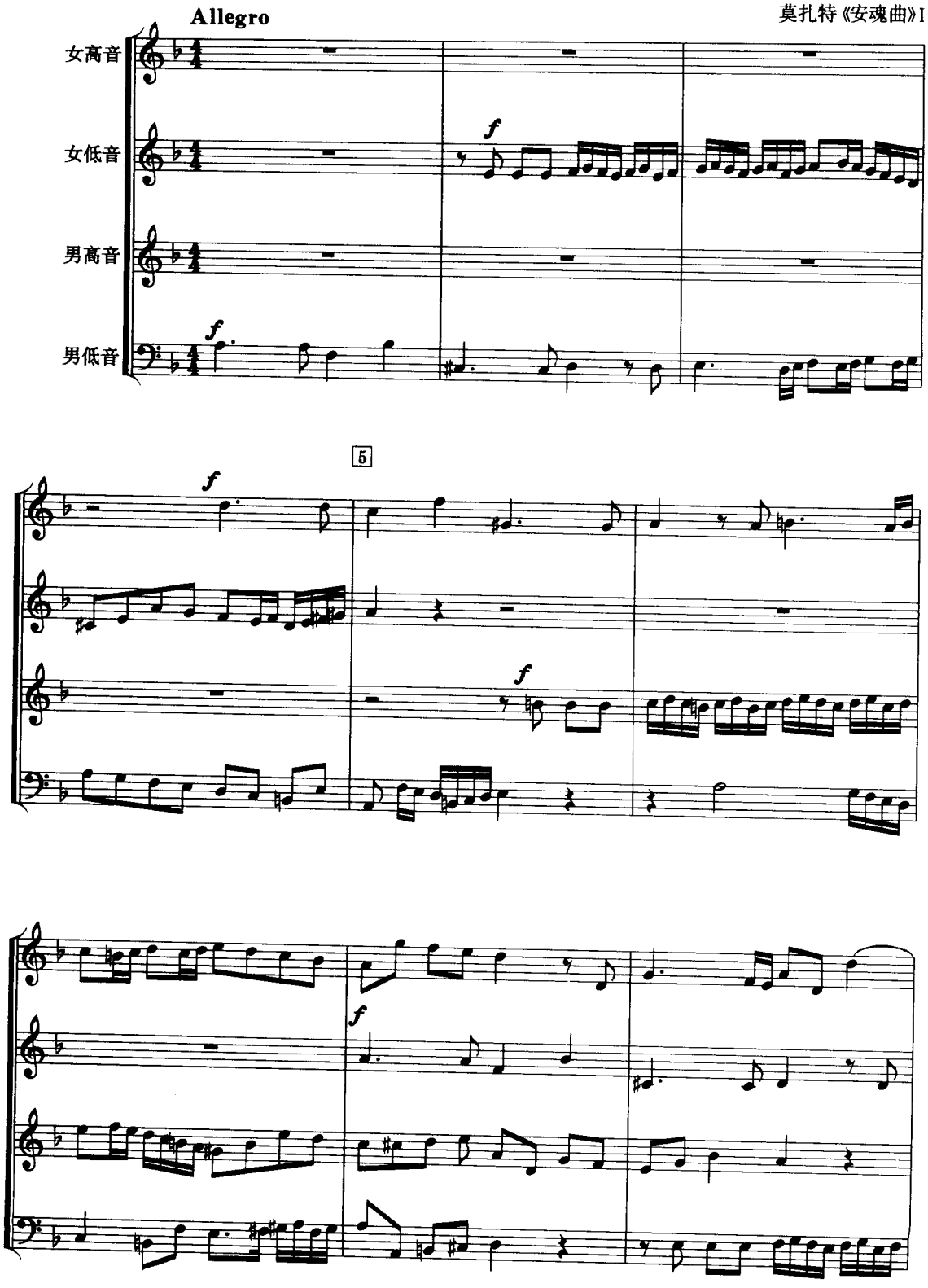
3. 调性布局与单赋格的处理原则相同。

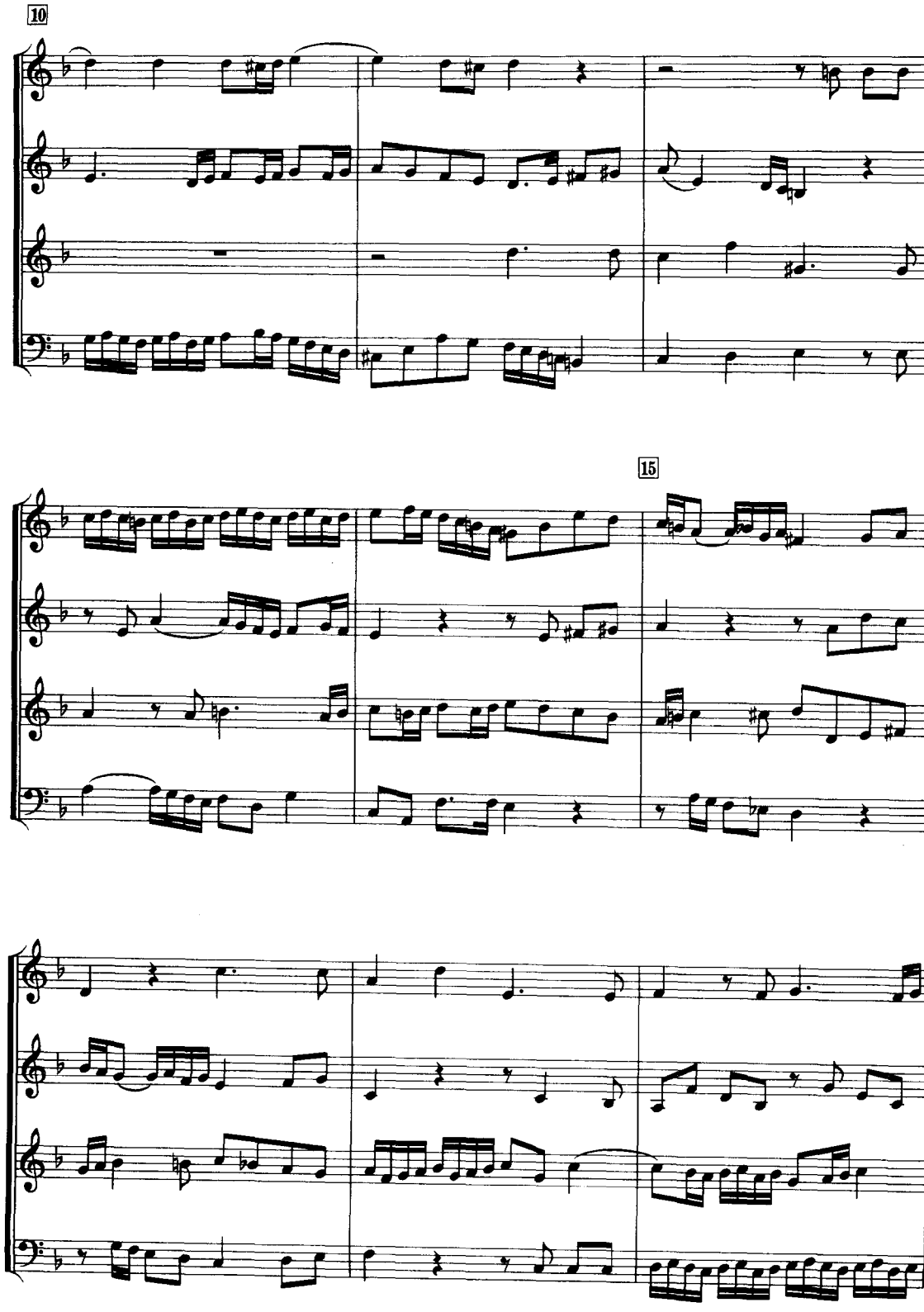
4. 紧接段的构成方法,可以灵活、多样的处理,但要注意两主题的平衡问题。

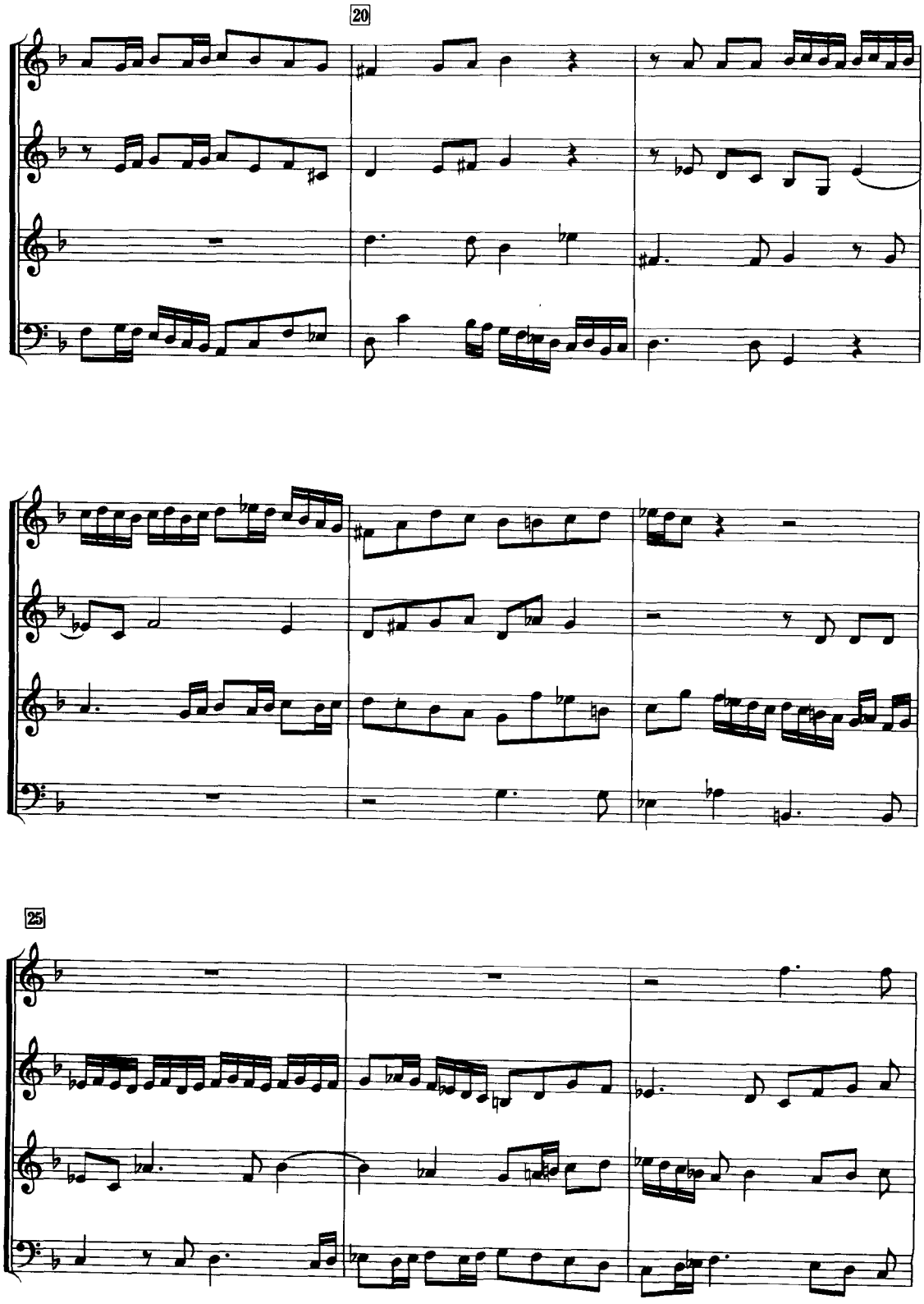
下面分析实例:

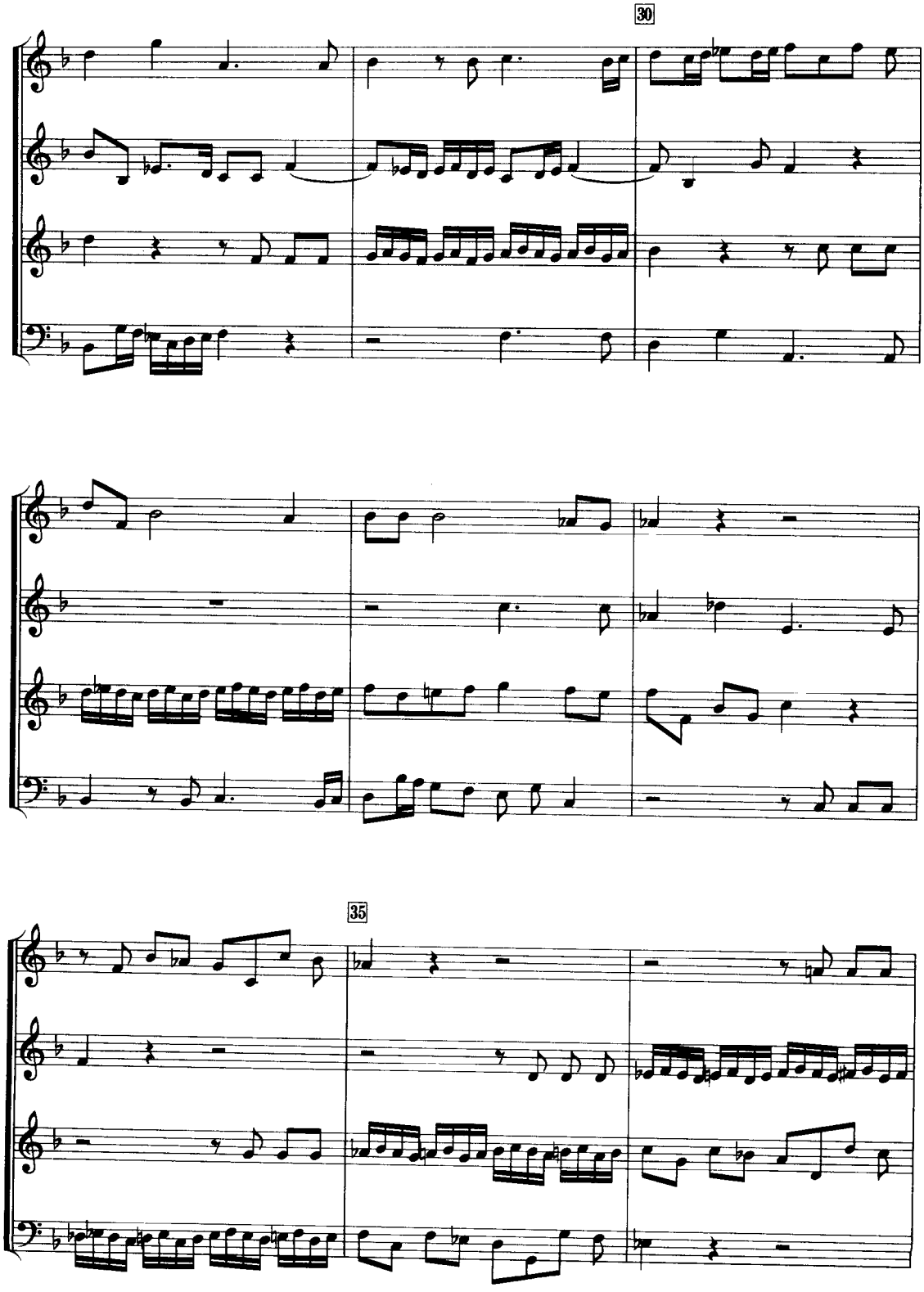
例 446

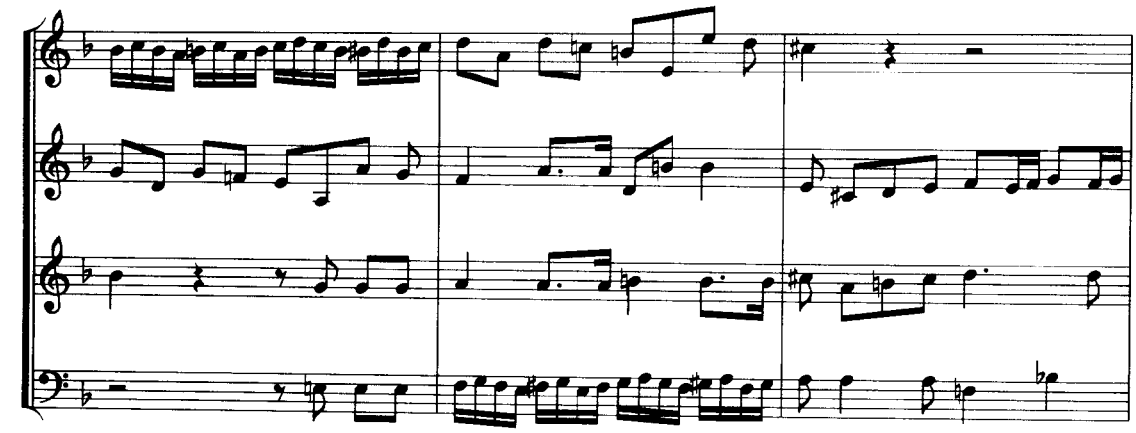
莫扎特《安魂曲》I

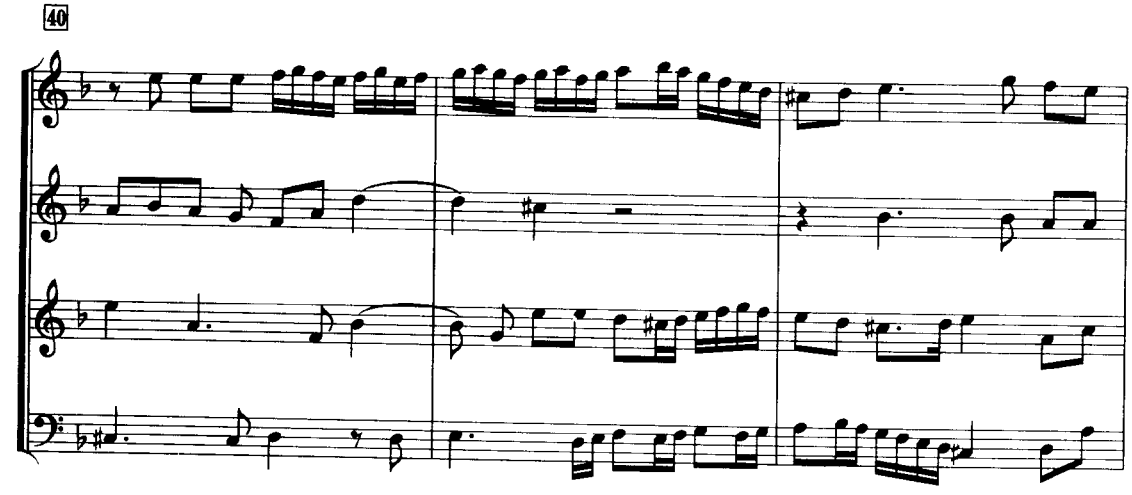


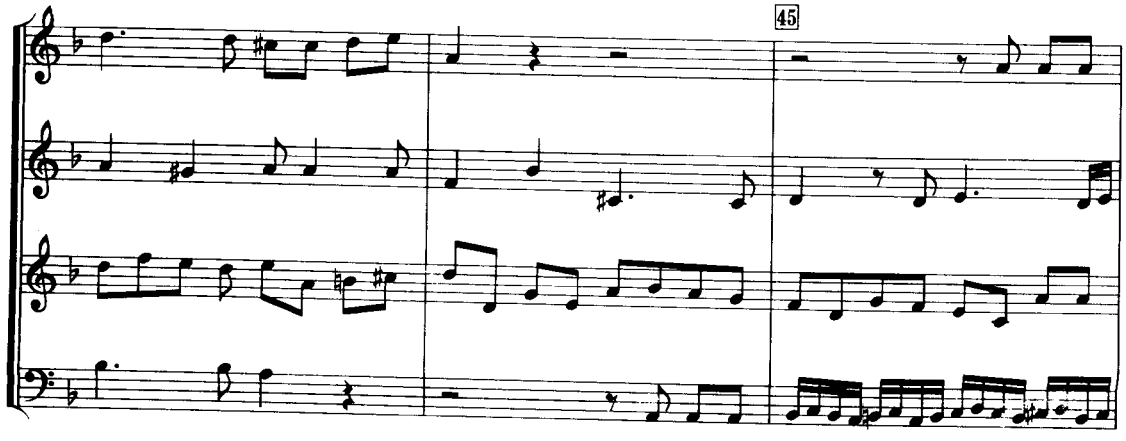

10
15

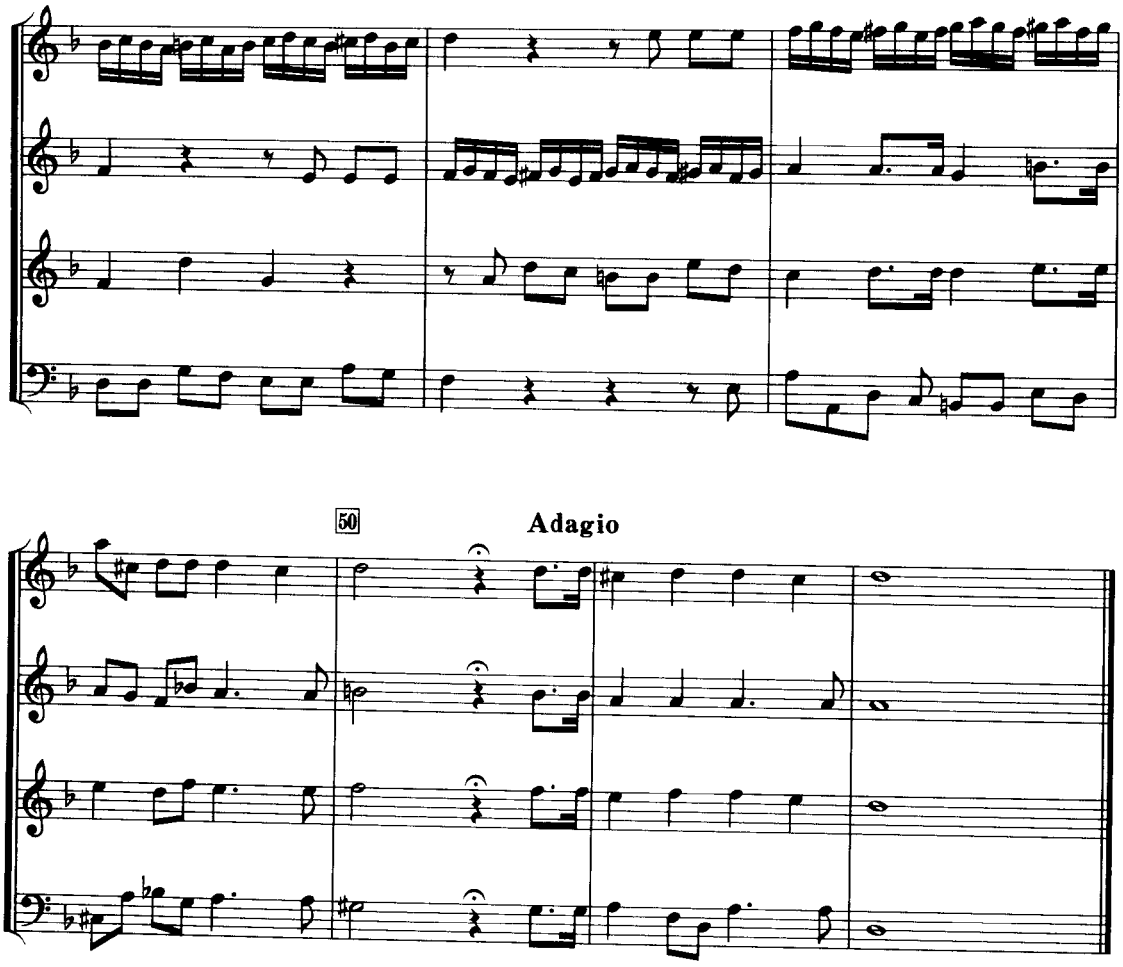

20
25


30
35




40


45



下面是上例《安魂曲》的概括性结构图式：

呈示部				中部					再现部		
	T_1 a		T_2 a	T_1 F(平行调)	T_2 g		T_1 ♭B	5° T_2	T_2 d	T_2 4° T_2 8°	和声性
T_2 d		T_1 d				T_2 C		T_1 f 5° T_2		T_1 8° T_2	写法的
	T_2 a		T_1 a		T_1 g		T_2 T_2	5° T_2			终止
T_1 d		T_2 d		T_2 F		T_1 C	T_1	T_2 f T_2 a	T_1 d	T_2 式	

上例是《安魂曲》第一乐章《永世安息》的第二部分混声四部合唱曲《上帝怜悯》，歌词与伴奏部分均被省略。

这是一首完整的重叠式结构的二重赋格。两个主题具有鲜明的形象对比，第一主题深沉悲哀，第二主题明朗富有活力。为了使两个主题的出现都能得到清晰显露的效果，第二主题比第一主题推迟一小节出现，这也是对比复调结合时的正常现象。两主题的结束是同时的。

紧接段的构成形式丰富多样，第一紧接段由两主题以二重模仿的形式构成（例中第 27 小节始）。第二紧接段由第二主题自身单独构成四部上五度卡农。第三紧接段出现在再现部中，是由两主题结合构成的，其中第二主题略显优势。

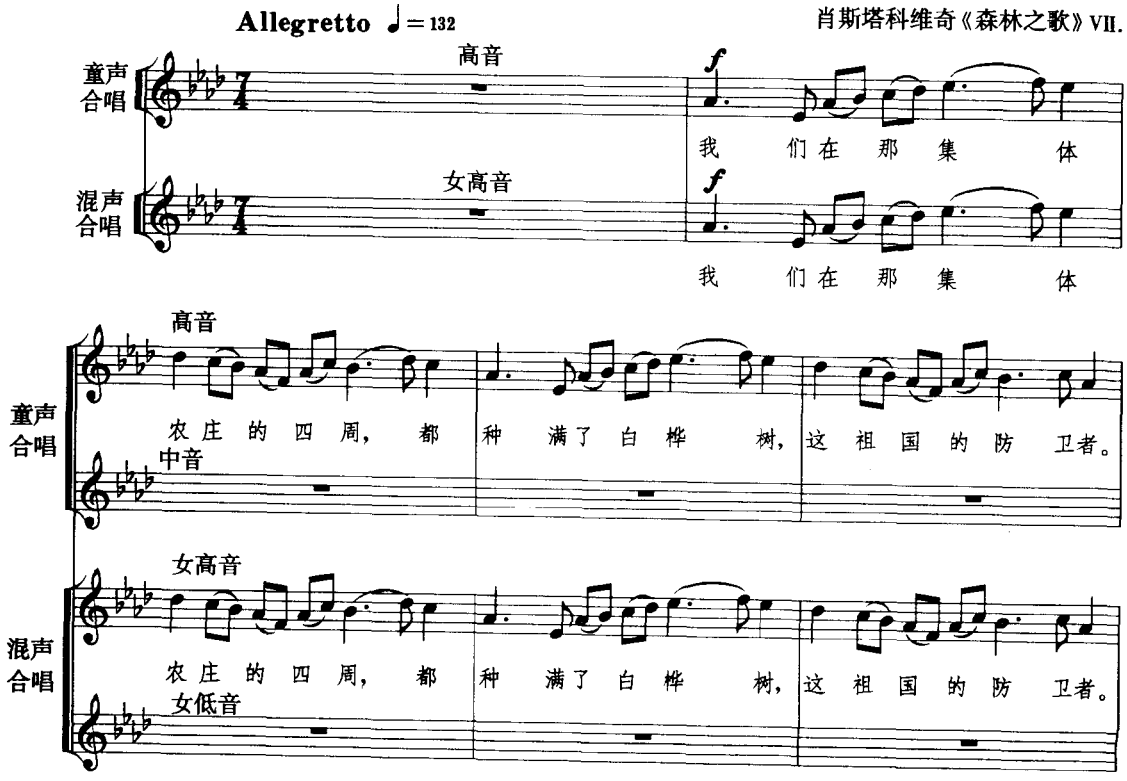
整体赋格是以两主题结合的陈述形式为主，只用了一个间插段，是在呈示部结束与中部开始之间起转换调性作用的。

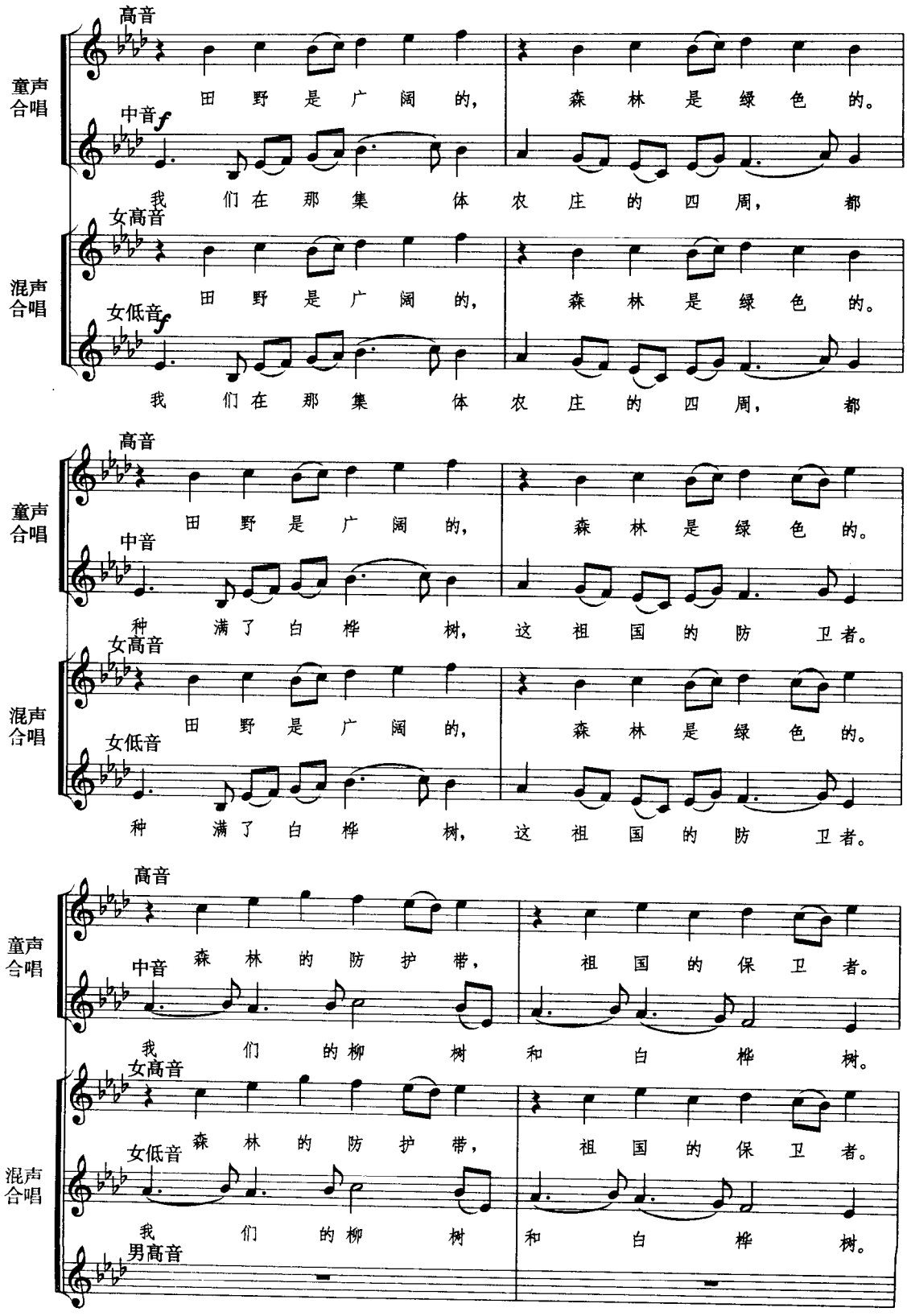
两主题的结合不断以原位与八度二重对位及十二度二重对位进行声部转换等形式出现。

整体赋格的调性布局与单赋格的原则相同。呈示部与中部的界限，中部与再现部的界限都十分明确。如：中部主题首次进入也是在平行调上，只不过是由两主题结合形式进入而已。再现部是由两主题在主调结合进入而开始。这一切都表明了此类二重赋格与单赋格在布局上的共性特征。

重叠式结构的二重赋格，另一优秀范例是肖斯塔科维奇的清唱剧《森林之歌》末乐章《光荣》中的童声合唱与混声合唱相结合的四声部二重赋格。虽增加了童声，但只是用以与女声构成同度或八度的混合音色，以便产生清新透明的效果。所以，实际上仍是严格的四声部赋格。见下例：

例 447




童声合唱
高音
田野是广阔的，森林是绿色的。
中音
我们在那集体农庄的四周，都
混声合唱
女高音
田野是广阔的，森林是绿色的。
女低音
我们在那集体农庄的四周，都
童声合唱
高音
田野是广阔的，森林是绿色的。
中音
种满了白桦树，这祖国的防卫者。
混声合唱
女高音
田野是广阔的，森林是绿色的。
女低音
种满了白桦树，这祖国的防卫者。
童声合唱
高音
森林的防护带，祖国的保卫者。
中音
我们的柳树和白桦树。
混声合唱
女高音
森林的防护带，祖国的保卫者。
女低音
我们的柳树和白桦树。
男高音

女高音

女低音 杨 树，小 椿 树， 柳 树 和 杨 柳 树，

男高音 *f* 田 野 是 广 阔 的， 森 林 是 绿 色 的。

我 们 在 那 集 体 农 庄 的 四 周， 都

女高音

女低音 杨 树，小 椿 树， 柳 树 和 杨 柳 树。

男高音 田 野 是 广 阔 的， 森 林 是 绿 色 的。

种 满 了 白 桦 树， 这 祖 国 的 防 卫 者。

女高音

亲 爱 的 祖 国 的 边 疆 显 得 更 加 美 丽，

女低音

杨 树，小 椿 树， 柳 树 和 杨 柳 树。

男高音

男低音 田 野 是 广 阔 的， 森 林 是 绿 色 的。

f

我 们 在 那 集 体 农 庄 的 四 周， 都

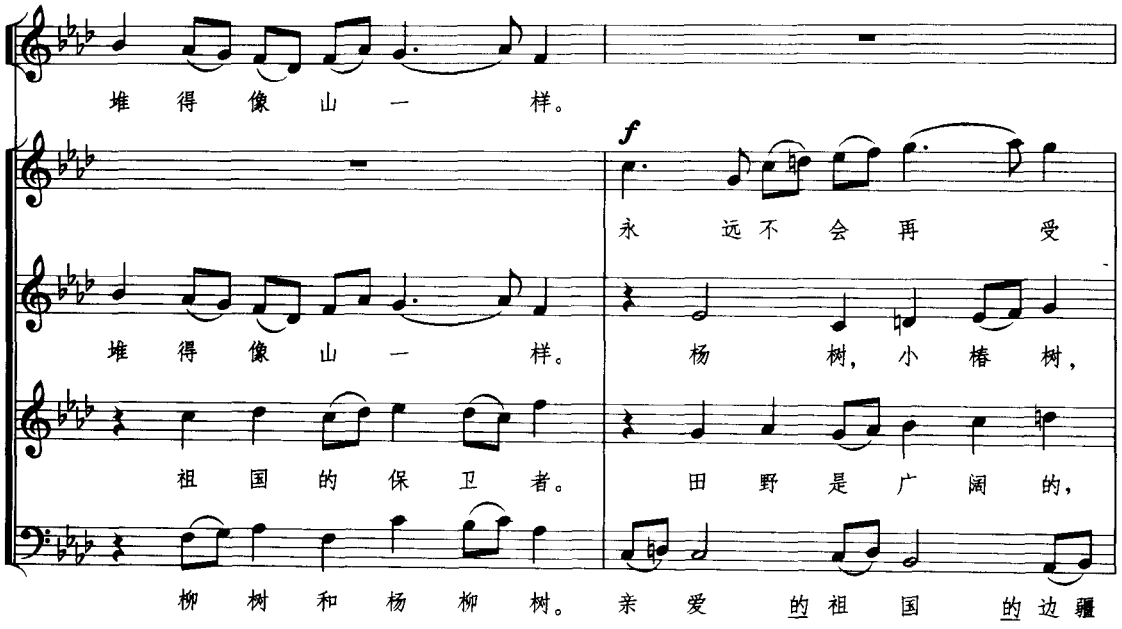
亲爱的祖国的边疆显得更加美丽，
杨树，小椿树，柳树和杨柳树。
田野是广阔的，森林是绿色的。
种满了白桦树，这祖国的防卫者。

童声合唱 中音

f

永远不会再受
祖国的边疆，光荣的边疆。
祖国的边疆，光荣的边疆。永远不会再受
森林的防护带，祖国的保卫者。田野是广阔的，
祖国的边疆，光荣的边疆。杨树，小椿树，

天灾的侵袭了，粮食将会丰收，
天灾的侵袭了，粮食将会丰收，
森林是绿色的。森林的防护带，
柳树和杨柳树，杨树，小椿树，



上例只摘引了呈示部及中部首次在平行调 f 小调上进入的主题。由于篇幅有限，这首宏大的赋格的其他部分只得从略。

这是一首非常富有特色的合唱赋格，它将赋格的结构原则与民族（俄罗斯）的音调以及歌曲的体裁特性有机地结合了起来，产生出十分新颖而独特的艺术效果。现将这首赋格的特点大致归纳如下：

①这首二重赋格是清唱剧庄严宏伟的终曲，由童声合唱与混声合唱及管弦乐队共同组成。两个主题对比鲜明，第一主题庄严宏伟，第二主题明朗、愉快，两主题结合起来很确切地表现了群众的热烈情绪。

第一主题是贯穿整个清唱剧的主导主题，赋格呈示部中由童声与女高音结合陈述，这里没有与第二主题结合，使单独陈述的第一主题显得清新明快。

第二主题是与答题同时出现，因此，可以称第一次出现的第二主题为答题。

②赋格主题表现出了鲜明的声乐体裁特性，结构方整，是一个收拢性的乐段。对题、连接句、间插段等成分，也都具有歌唱旋律特性，它们有机地连接成流畅、连贯、完整的旋律结构。

③呈示部简洁，调性没有变化，答题是在属音级上进入。

④主题变形发展是与音乐的表现要求密切相关的。如展开部与再现部第一主题的扩大和扩大卡农紧接段所造成的宏伟气势，都非常生动地表现了音乐的内涵。

⑤赋格的再现部是全曲的高潮，再现部是运用主调、复调相结合的织体形式构成，音响丰满、气势宏大。

赋格的结尾界限不很清楚，因为全曲最后有一个终曲性的段落，已不是赋格的结构成分了，而是这个末乐章的组成部分。所以，赋格本身的结尾就与整个乐章的结束部分融为一体了。

⑥调性布局的特点是，呈示部保持在主调的主、属音级中。中部第一次进入的主题是平行调

f自然小调(例中倒数第2小节是平行调上的主题的结束点)。整体调性布局是三部形式,现概括如下:

呈示部	中　部	再现部
♭A——	f(平行调)——C——G——E——A	♭A——

整体赋格均采用自然音调式,风格谐调,具有鲜明的民族特点。但在调性发展方面运用了两次向远关系调跨越的方法,一次是C小调转G大调,这是运用小下属和弦转入相差四个调号的调性上。第二次是A转♭A,这是运用那波里和弦转入相差五个调号的调性上。

巴赫《平均律钢琴曲集》II_{23} B大调四声部赋格,总体结构应属于重叠式二重赋格。下面是这首二重赋格的结构图式:

呈示部I				呈示部II		副呈示部I				展开部			再现部			
			T_1 ♯F		T_2 ♯F		T_2 B		T_1 ♯F	T_2 ♯g		T_2 ♯g			T_1 B	结束句
		T_1 B						T_1 B	T_2 ♯F		T_2 E			T_2 ♯F		
	T_1 ♯F				T_1 ♯F						T_1 E	T_1 ♯g		T_1 ♯F	T_2 B	
T_1 B				T_1 B		T_2 B		T_2 B		T_1 ♯g (平行调)			T_1 B			

从上图可以看出:第一主题有单独的呈示部,而在第一副呈示部中第二主题进入,与第一主题结合呈示,形成了共同呈示的第二呈示部,之后便是共同的展开部和共同的再现部。因此,巴赫这首赋格在结构上的特点,就是多了一个单独的呈示部。如果去掉第一主题的单独呈示部,就会成为一首典型的共同呈示、共同展开、共同再现的重叠式结构的二重赋格。当然,这只是为了便于理解其结构特点而进行的假设而已。事实上,第一主题的单独呈示部是这首庄严的赋格曲揭示深刻内涵的最重要的部分,其动人的表情特性无与伦比。

三、循环间插式结构的二重赋格

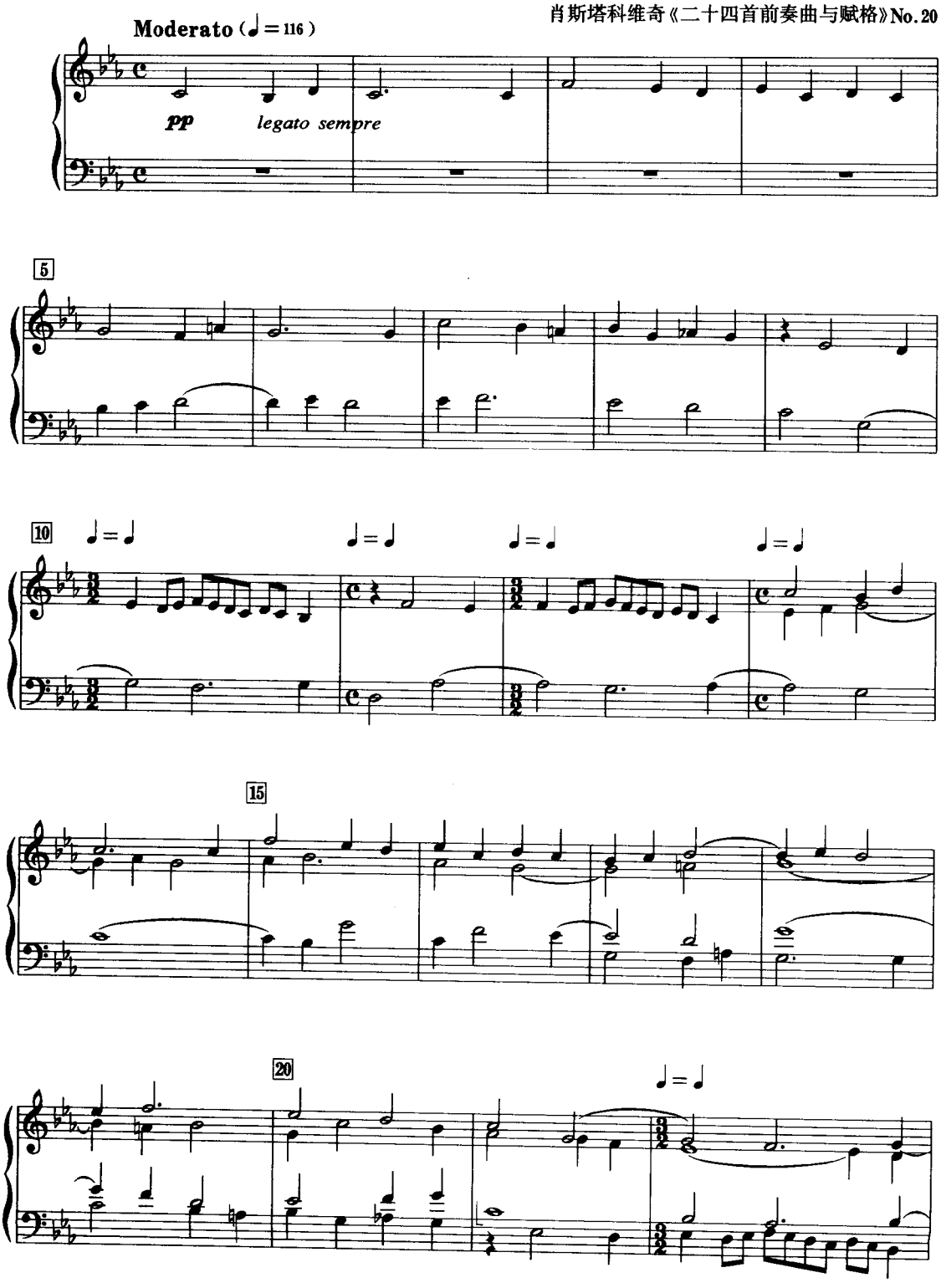
循环间插式结构的二重赋格是将两个主题分别陈述,互为间插式的循环交替进入。布局方法是:第一主题的呈示部还没有完成时,第二主题开始陈述,很像是第一主题的间插段。然而,第二主题却有着全新的形象特征,与第一主题形成鲜明对比。这就与由主题材料延展出的连接句或间插段有着本质的差别。第二主题陈述结束,紧接着出现的又是第一主题及答题。然后再接以第二主题,赋格就是按照这样的循环交替的进入规律,先后完成各自的呈示部与各自的展开部。而且各自均有其固定对题陪伴。于是形成了这样的效果,即一个主题的进入就像是另一主题的间插段,互映互衬非常生动。

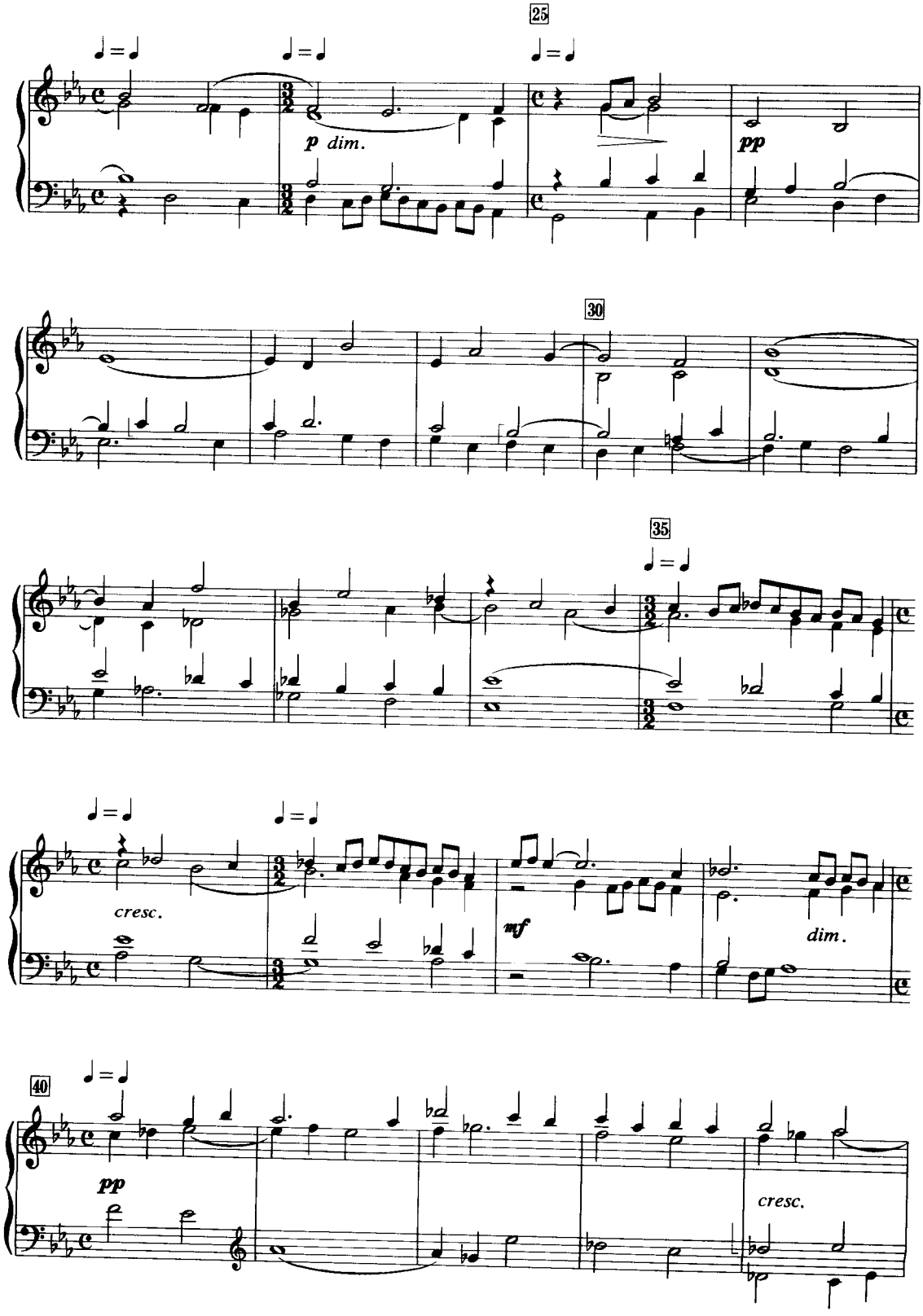
除呈示部与展开部外,将其确定为二重赋格的另一重要依据是再现部中两主题的纵向结合,这是二重赋格区别于单赋格的重要标志。

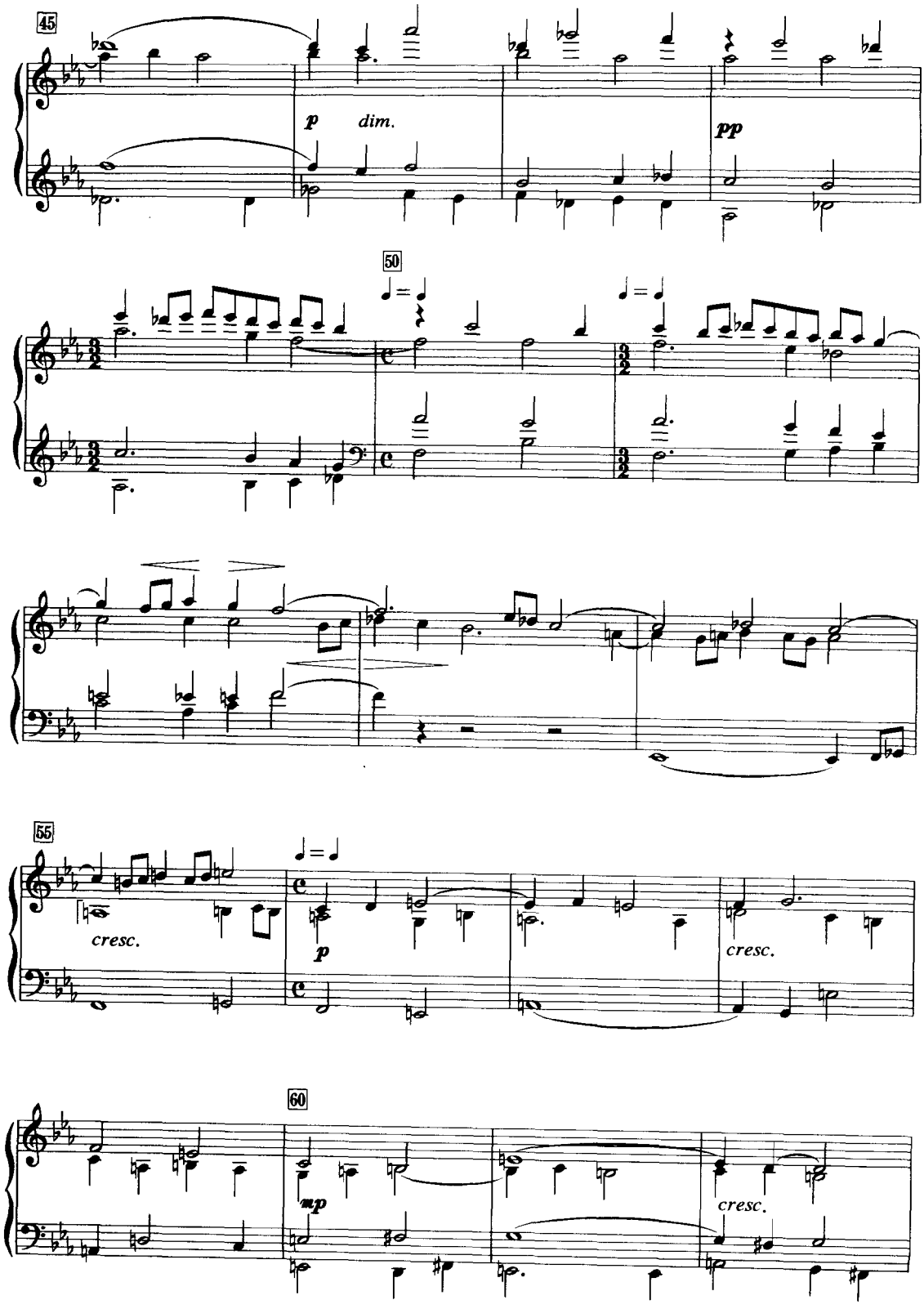
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》第二十首c小调四声部赋格就是此种类型的二重赋格的典型实例:

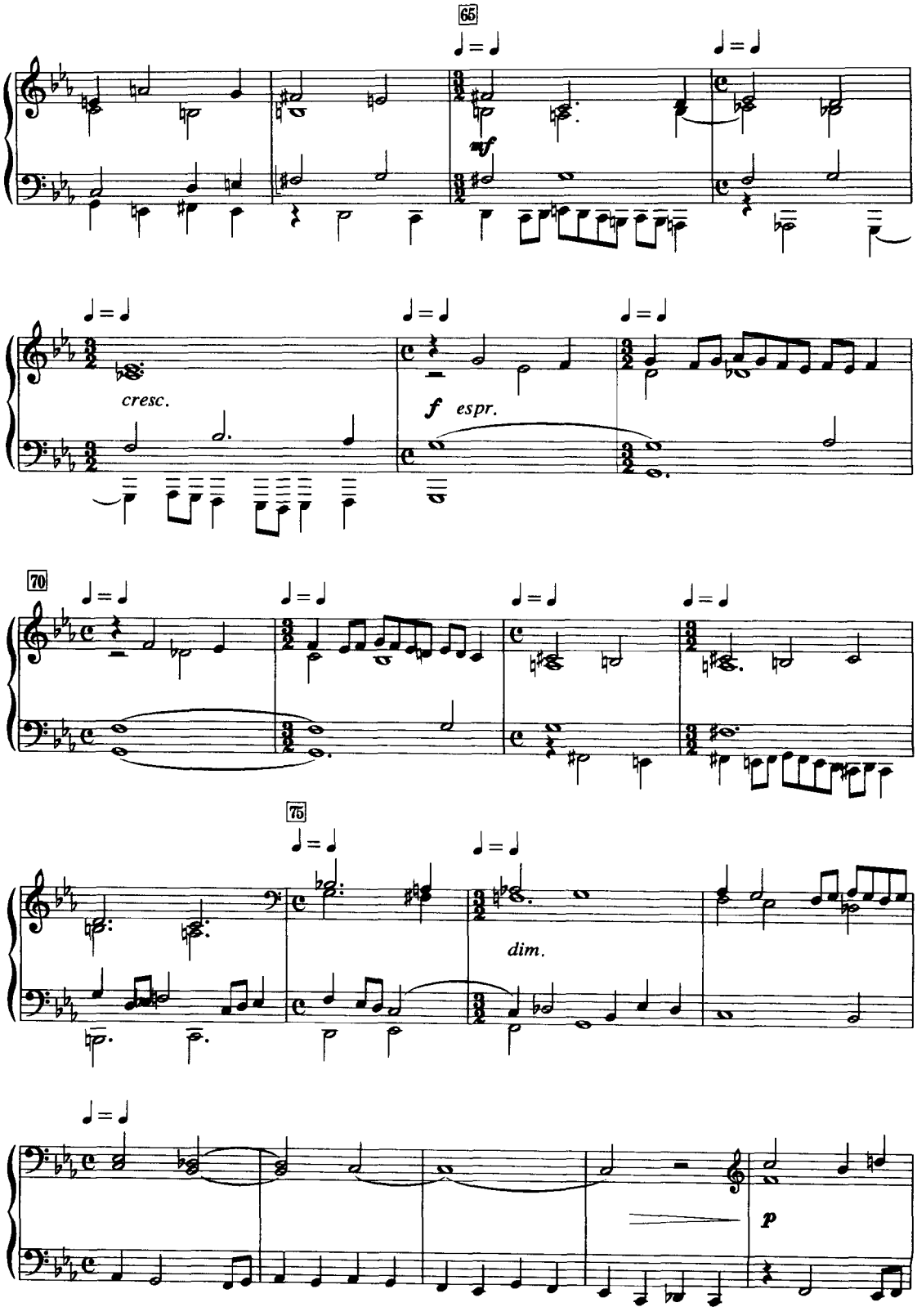
例 448

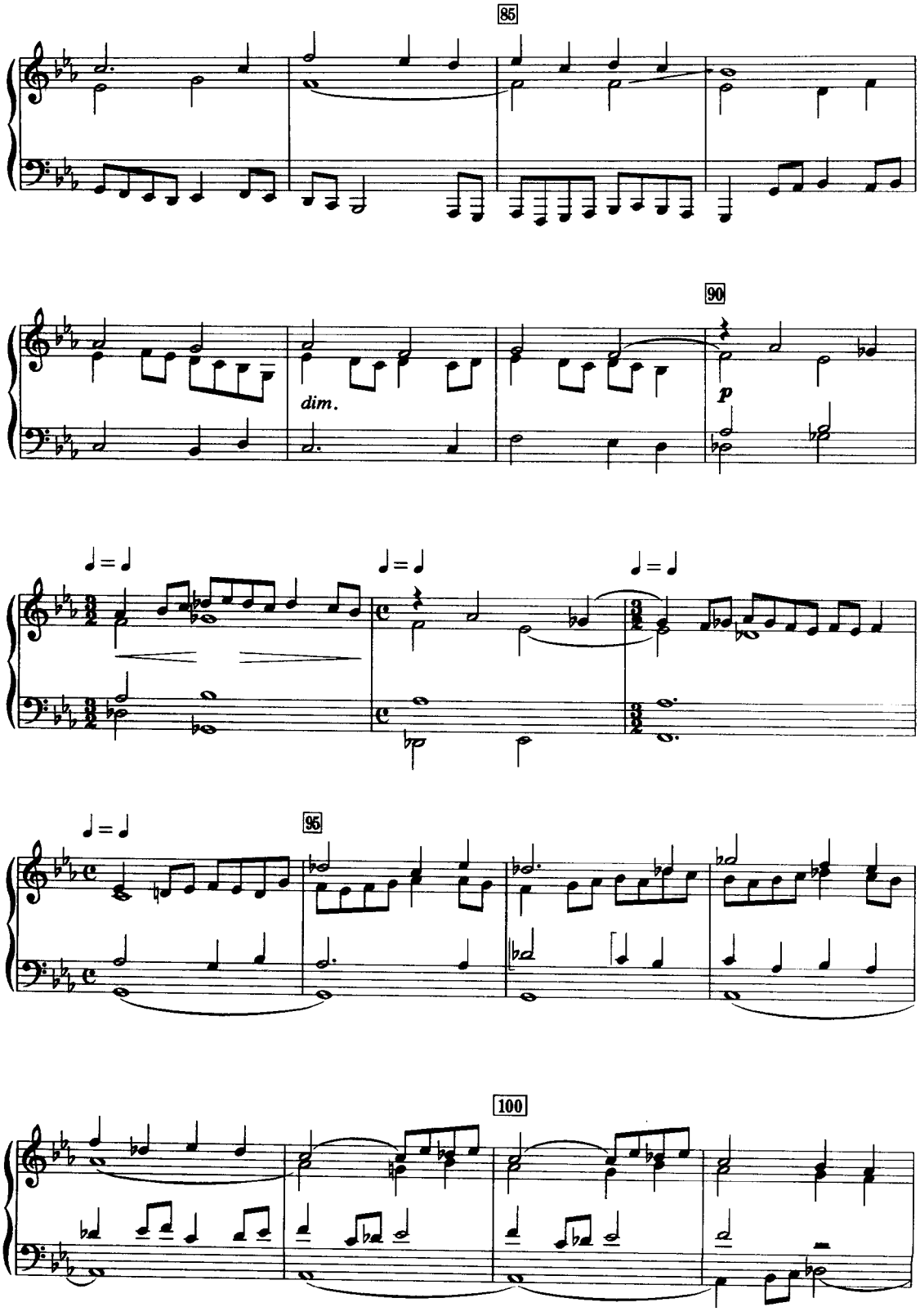
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No. 20

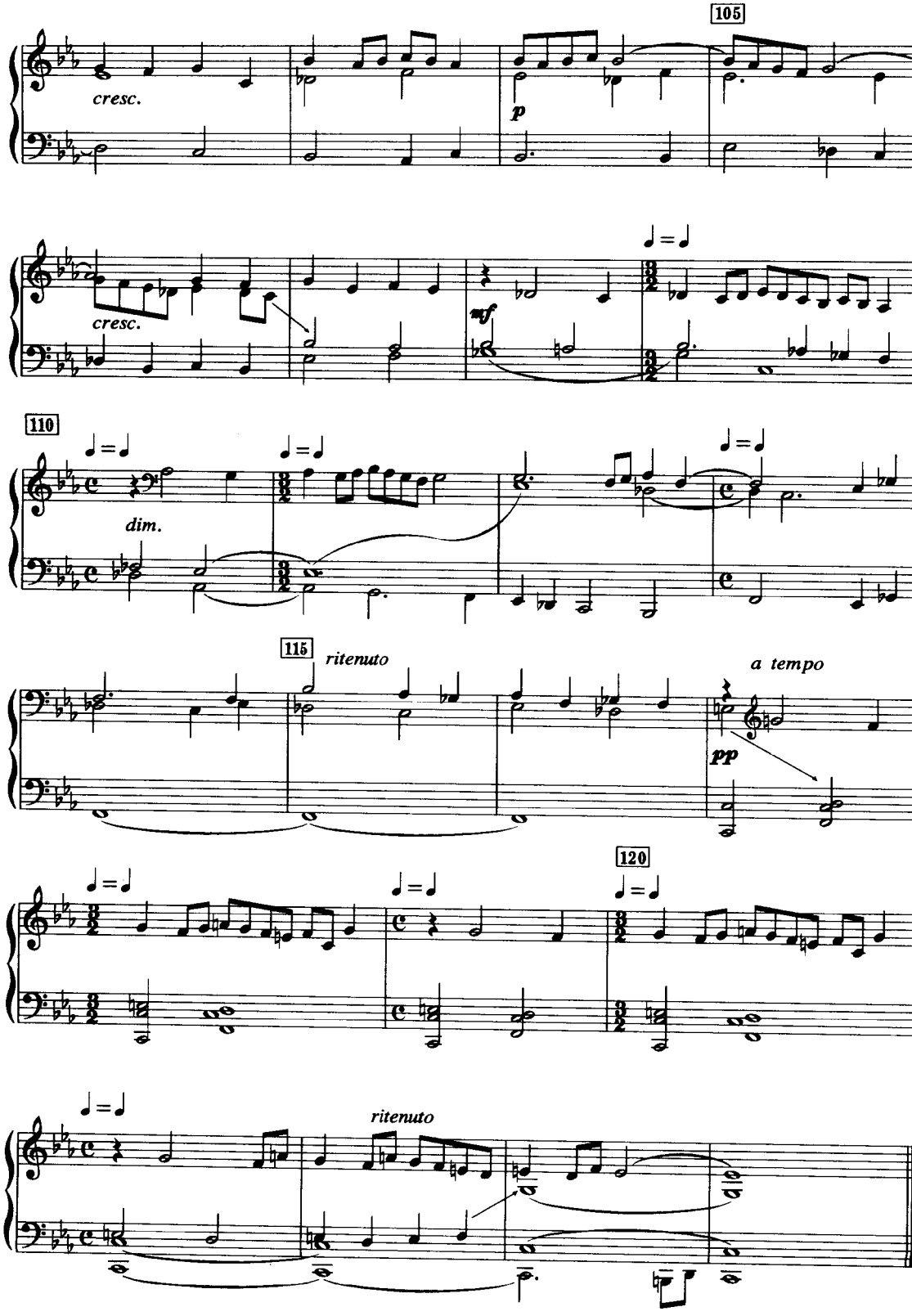



25
p dim.
pp
30
35
cresc.
mf
dim.
40
pp
cresc.


45
p
dim.
pp
50
55
cresc.
p
cresc.
60
mp
cresc.


65
mf
cresc.
f espr.
70
75
dim.
p


85
90
dim.
p
95
100


105
cresc.
p
cresc.
mf
110
dim.
115
ritenuto
a tempo
pp
120
ritenuto

下面是上例的整体结构布局图式：

呈示部						展开部													再现部								
			T_1 C	固 I_1	固 II_1		固 I_2	T_2 ♭A	主$_2$材	T_1 ♭A	固 I_2	T_2 f	主$_2$材	固 I_1	固 I_2	对	T_2 C	对	间	T_1	T_1	T_2 ♭D	T_1	T_2	T_2 ♭D	T_1 f	T_2 C大调
	T_1 g	T_2 C	固 I_1	固 I_3	对	固 I_2	固 I_3	对	料间	固 I_1	固 I_1	对	料间	T_1 a	固 I_1	对	对	对	插	T_1		对	T_2	T_1			
T_1 C	固 I_1	固 II_1	固 I_2	固 I_2	对	固 I_1	T_1 ♭B	对	插段	固 I_2	固 I_3	对	插段	固 I_2	固 I_3	对	对	对	段		T_1	对	T_1 ♭A				
				T_1 g	T_2 C	T_1 ♭E(平行调)	固 I_1	对	↓		T_1 ♭D	对	↓		T_1 e	T_2 G	对	T_2 b	♭A	T_2 C	T_1 C	对		T_1 ♭B			C—
A						B														A							

上面所举肖斯塔柯维奇这首结构独特的二重赋格，是对传统赋格形式进行灵活性运用的结果，它显示出了结构形式上的活力。现对这首二重赋格的结构布局进行具体分析：

第一主题在 c 小调单独陈述。紧接其后是属调 g 小调进入的答题。答题刚结束，由一个四分休止符开始的第二主题在主调 c 小调上初次陈述。第二主题是与其固定对题结合进入的。第二主题有着鲜明的形象特征，与第一主题形成明显的对比。

第二主题在第 21 小节再次在主调 c 小调与其三个对题（包括固定对题）结合进入。第二主题进入结束也即呈示部的结束，与赋格展开部平行调♭E 大调进入的主题形成重叠式。

第 26 小节是赋格的展开部开始处，首次由第一主题在平行调♭E 大调进入，紧接着是在♭B 大调上的进入（后转♭b 小调）。形成了大调上的主、答关系。

第 34 小节是第二主题在♭A 大调上的进入。第 38、39 两个小节是第二主题材料扩展出来的第一间插段。第 40 小节第一主题在♭A 大调进入，第 44 小节第一主题在♭D 大调进入。第 48 小节第二主题在 f 小调进入。紧接出现的是由第二主题材料发展出的第二间插段，第二间插段在第 55 小节结束。第 56 小节是第一主题在 a 小调进入。第 60 小节第一主题在 e 小调进入。第 64 小节第二主题在 G 大调转 g 弗里几亚调式进入。第 68 小节第二主题在 c 小调进入。第 72 小节第二主题转入低声部在 b 小调上进入，这次进入省略后半部分。紧接出现的是由第二主题延展出的第三间插段，调性由 c 小调转入♭A 大调。这是再现前的一个大间插段，为再现部做了调性上的准备。

再现部从第 82 小节两主题纵向结合而开始。两个主题以紧接段的形式在主调 c 小调上进入，第二主题在低声部略有变化。第一主题原形在高声部，第二声部是第一主题在Ⅳ级音上开始的扩大变形。当高声部的原形主题结束，扩大的主题又转入了高声部，与之结合的低声部是第一主题的原形。

再现部的前八个小节运用丰富的对位技巧，将两个主题进行了多种形式的结合。显示了二重赋格综合再现的基本特征。

第 90 小节第二主题在高声部进入，调性是♭D 大调。旋律进行了灵活的变化，与之结合的是第二主题的对题。第 94 小节第一主题在♭A 大调上构成了一小节距离的上十一度卡农式紧接段。

与卡农相结合的第二主题开始在上声部,一小节后转入第二声部,旋律依然灵活变化。

第99小节开始,是两个主题材料发展成的第四间插段。第103小节第一主题在低声部进入,与相距一小节的中声部(后转入上声部)构成上十一度卡农式紧接段,与之结合的是第二主题。

第108小节第二主题在高声部进入,与之紧密相连的是第一主题在f弗里几亚调式上的进入,使两主题在横向运动中紧密连接了起来。第117小节第二主题在C大调进入,这是第二主题单独地陈述,下方是C大和弦及下属和弦交替出现以做陪衬。使第二主题在赋格的最后部分得到了突出的地位,与赋格开始的呈示部中第一主题的单独陈述形成了对应。最后四小节的结尾句中依然是第二主题动机材料的扩展,使第二主题在整体赋格中的进入与第一主题取得了平衡。这种平衡不是单纯依赖进入数量的均等来获得,而是由第二主题的直接进入与由第二主题材料构成的间插段共同取得的。

此外,第二主题的最后进入直至结尾的八个小节都是在C大调上,这是继承巴赫传统的结果。巴赫经常是将小调赋格结束在大主和弦上。而肖斯塔科维奇则将其扩展为最后的主题进入及结尾全部都在大调上。

这首独特结构的二重赋格,其整体调性布局仍为三部形式,从上面的结构图式中即可明了。

上面分别分析了二重赋格的三种基本结构形式。但是,实际创作中经常会在基本形式的基础上进行各种灵活的布局。这样的实例是很多的,不再一一举例了。

练　习

1.写作并列式结构(分别呈示、分别展开、综合再现)的三声部或四声部二重赋格一首(为钢琴所用)。

2.写作重叠式结构(共同呈示、共同展开、共同再现)的四声部二重赋格(混声合唱或弦乐四重奏)一首。

第二十五章　三重赋格

第一节　基本概念

建立在三个主题基础上的赋格即是三重赋格。这个概念的含义不难理解，因为前一章研究了二重赋格，所以，用推理的方法就可明了，三重赋格是三个主题构成的赋格，四重赋格是四个主题构成的赋格，以此类推。

三重赋格由于主题数目增多，而使结构变得复杂化，但从另一方面看，音乐的内涵与艺术表现力也随之丰富起来。

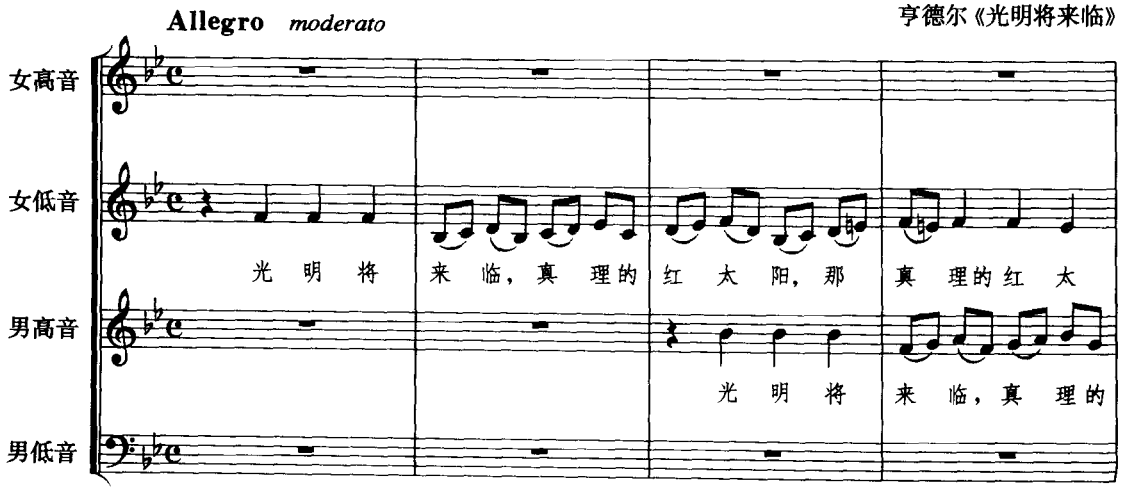
第二节　三重赋格的结构形式

三重赋格的结构形式，基本上是将二重赋格的构成原则进行综合运用灵活处理而成。即将并列原则与重叠原则结合起来组合成适合于三重赋格的结构形式。

三重赋格中出现了多元化的结构功能，这就是由重叠原则扩展出来的，呈示部与展开部的重叠现象。

下面对三重赋格的研究不再划分类别，而是针对实例进行理论概括。先举一首结构明晰而简洁的，由合唱队演唱的三重赋格。见下例：

例 449



5

光明将来临，真理的

阳将照耀我人民，将照耀我人民，照耀吧，

红太阳将照耀我人民，光明来临，照耀吧，

光明将来临，真理的红太阳，那真理的红太

10

红太阳，那红太阳将照耀我人民。光

真理的红太阳。看，光明将来临！

红太阳。看，光明将来临！

阳将照耀我人民。光明将

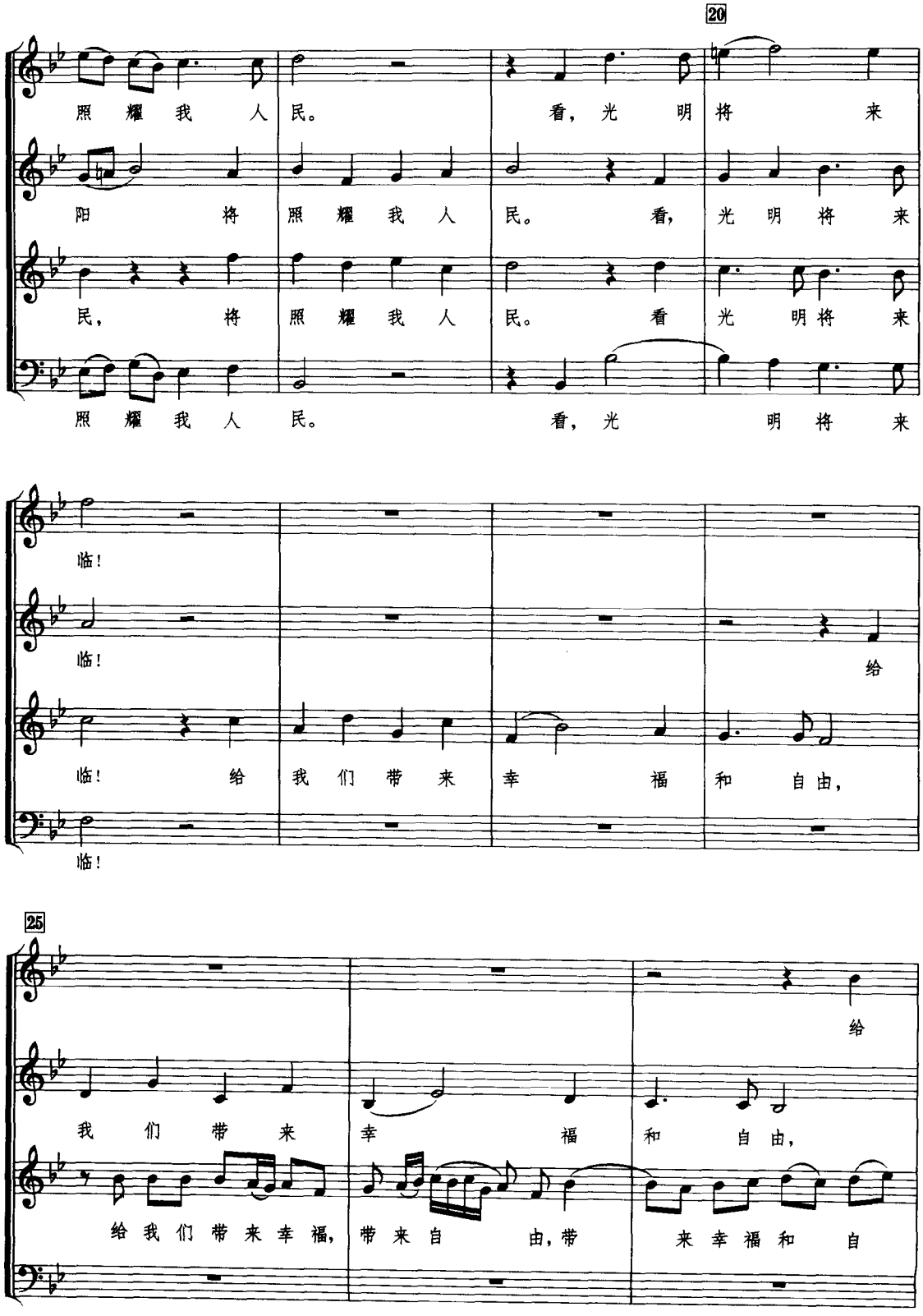
15

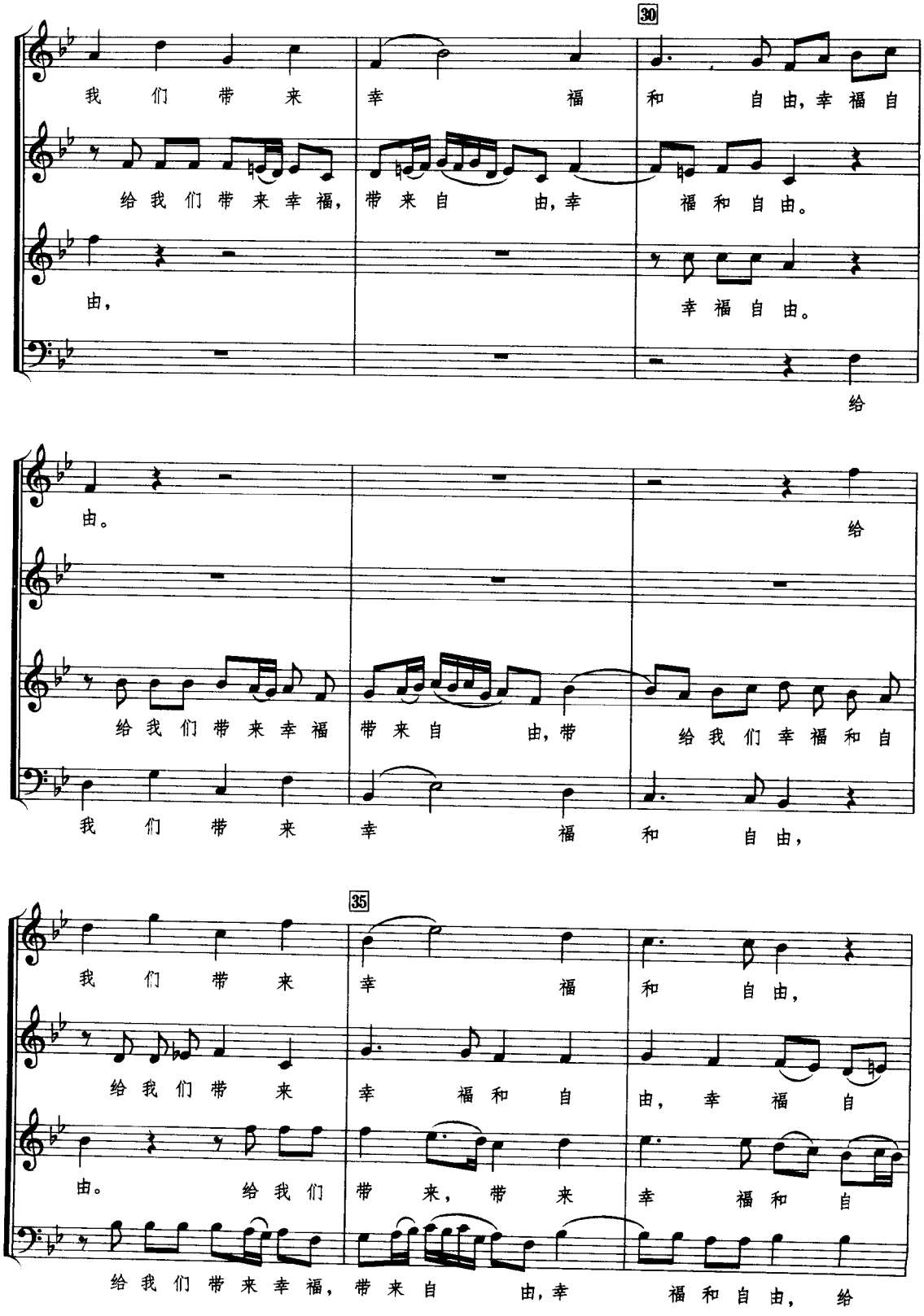
明将来临，真理的红太阳，那红太阳将

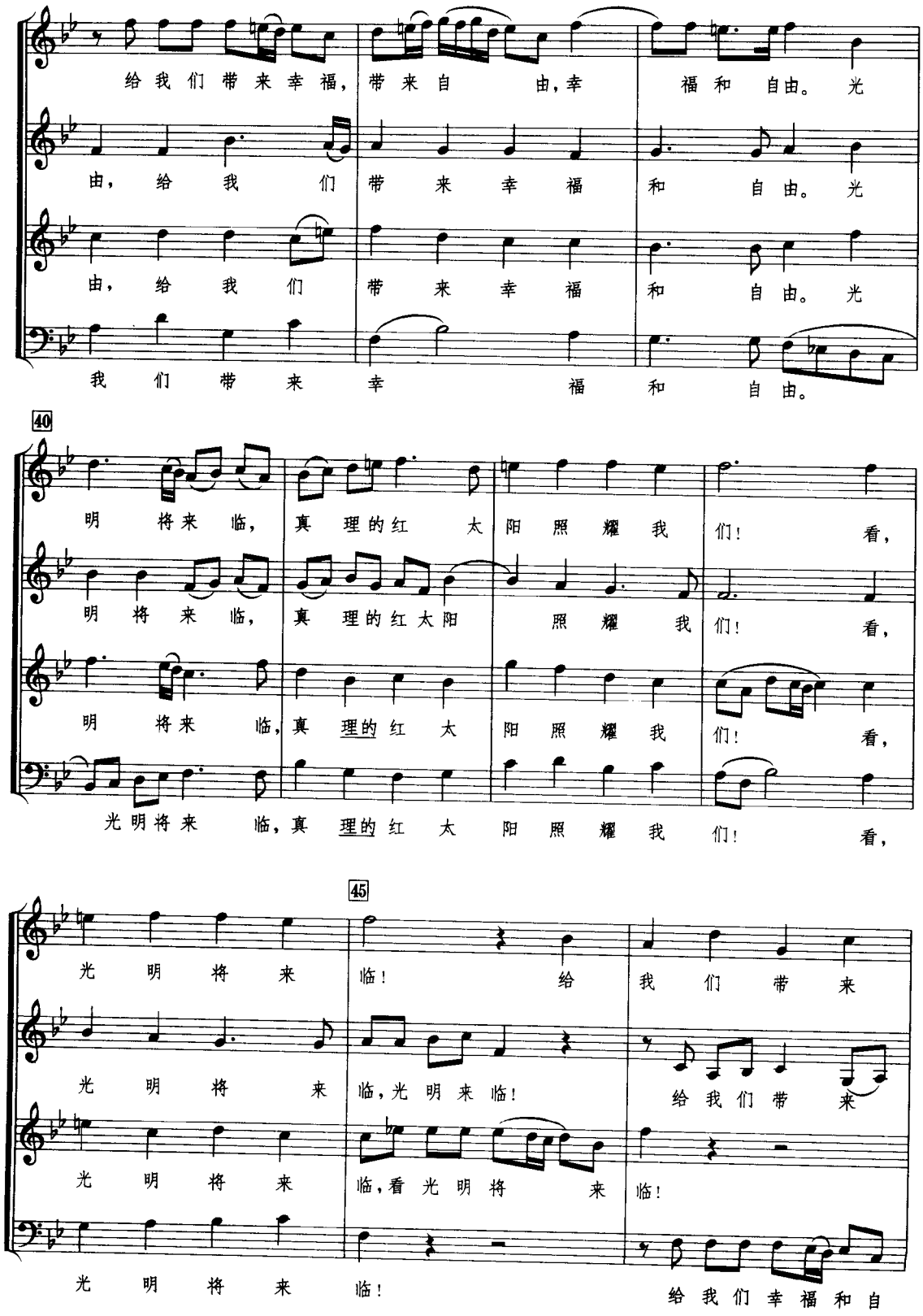
光明将来临，红太

真理的红太阳将照耀我人

来临，真理的红太阳将


20
照耀我人民。看，光明将来
阳将照耀我人民。看，光明将来
民，将照耀我人民。看光明将来
照耀我人民。看，光明将来
临！
临！
给
临！给我们带来幸福和自由，
临！
25
给
我们带来幸福和自由，
给我们带来幸福，带来自由，带来幸福和自


30
我们带来幸福和自由，幸福自
给我们带来幸福，带来自由，幸福和自由。
由，
幸福自由。
给
由。
给
给我们带来幸福带来自由，带给我们幸福和自
我们带来幸福和自由，
35
我们带来幸福和自由，
给我们带来幸福和自由，幸福自
由。给我们带来，带来幸福和自
给我们带来幸福，带来自由，幸福和自由，给


给我们带来幸福，带来自由，幸福和自由。光
由，给我们带来幸福和自由。光
由，给我们带来幸福和自由。光
我们带来幸福和自由。
40
明将来临，真理的红太阳照耀我们！看，
明将来临，真理的红太阳照耀我们！看，
明将来临，真理的红太阳照耀我们！看，
光明将来临，真理的红太阳照耀我们！看，
45
光明将来临！给我们带来
光明将来临，光明来临！给我们带来
光明将来临，看光明将来临！
光明将来临！给我们幸福和自

了，给我们带来幸福

带来幸福和自由！将带来幸福

幸福自由，给我们带来，带来幸福

由，给我们带来幸福，带来自由，幸福

50

和自由！照耀吧，红太阳！看，

和自由！照耀吧，红太阳！看，

和自由！照耀吧，红太阳！看，

和自由！照耀吧，红太阳！看，

光明将来临！

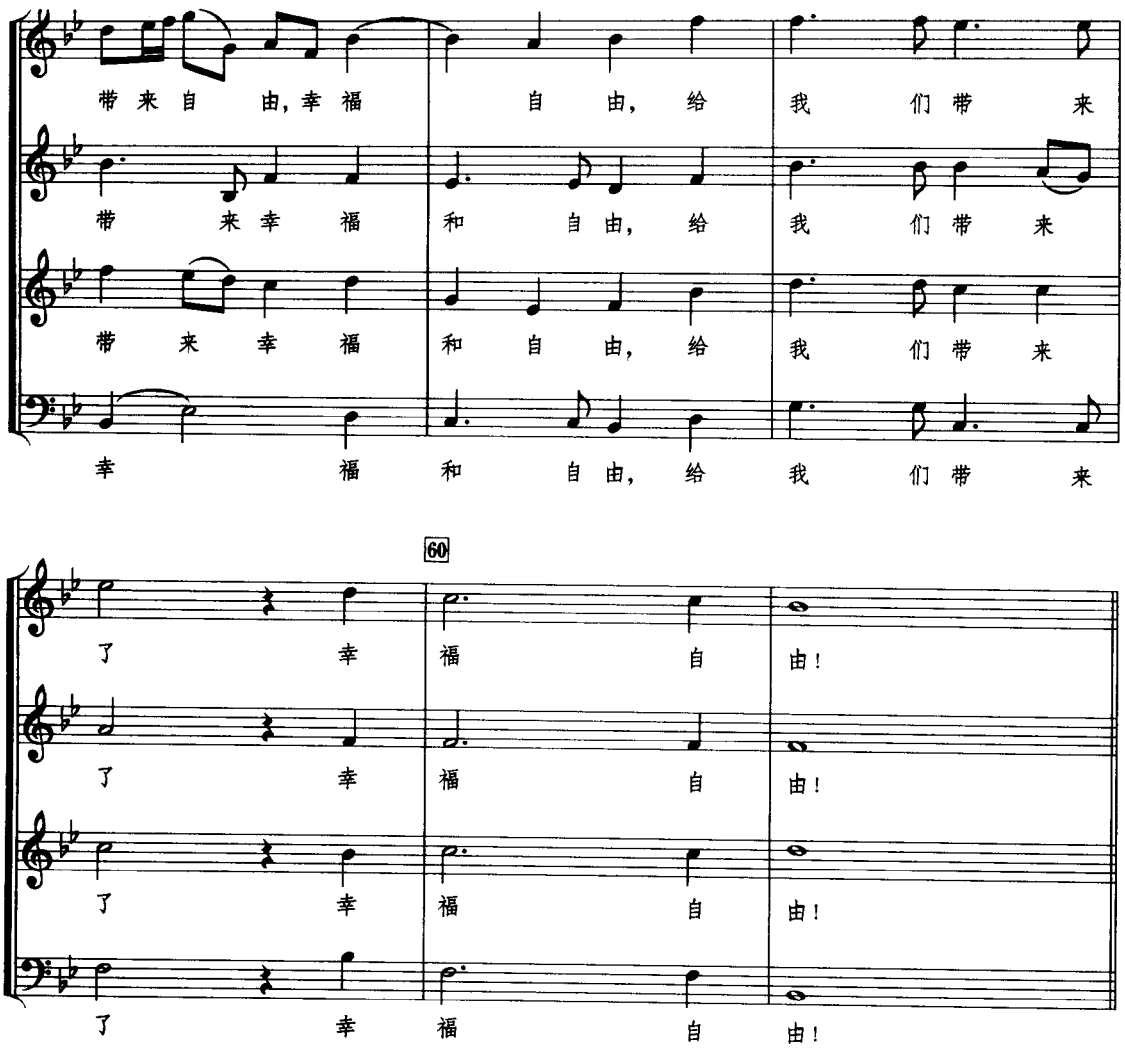
55

给我们带来幸福，

光明将来临！给我们带来

光明将来临！给我们带来幸福，

光明将来临！给我们带来



下面是上例的结构图式：

呈示部 I(T_1)					展开部 (T_1)		呈示部 II (T_2、T_3)						再		现部				结尾
			T_1 F	间	T_1 ♭B	间			T_2 F		T_2 ♭B	T_3 F		间	T_2 ♭B	T_2 ♭B	间	T_3 ♭B	和声
T_1 ♭B				插	T_1 ♭E	插		T_2 ♭B	T_3 F				T_1 ♭B	插			插		性
	T_1 F			段	T_1	段	T_2 F	T_3 ♭B		T_3 ♭B				段	T_3 ♭B		段		写法
		T_1 ♭B		♭B	T_1 ♭B	♭E ♭B F				T_2 ♭B	T_3 ♭B	T_2 F		F	T_3	T_3 ♭B		T_2 ♭B	♭B

上面是选自亨德尔清唱剧《桑松》中的四声部合唱曲，♭B 大调。三重赋格的第一主题有独立的呈示部与展开部。第二呈示部是第二主题与第三主题共有的。

第二呈示部开始是第二主题在 F 大调(整体的属调)单独陈述。答题是在主调♭B 大调，与答题结合的是第三主题的初次陈述。由于第三主题是与第二答题同时进入，所以，将其看作是答题Ⅲ更为合理。这种布局方法与重叠式结构的二重赋格相同。第二呈示部的两次补充进入代替了展开部。

再现部是分别与综合相结合的形式。第一主题在主调♭B 大调完整地进入一次。经过一个间插段，第二主题与第三主题在主调♭B 大调结合进入。其中第三主题先在男高音声部进入，一小节后男低音与之构成模仿。第二主题在女高音声部由♭B 主调开始只陈述前一半，之后在同一高声部向上移至属音级完整地再现一次，并加以扩展。经过一个间插段，第二主题与第三主题在♭B 主调再次结合进入。最后由结尾部完满地结束了全曲。

综上分析，可以看出，这首三重赋格是将并列原则与重叠原则结合起来进行布局的。对称平衡也处理得十分严谨。下面简要概括一下这首三重赋格的一些特点：

1.声乐赋格由于受歌词的制约，所以主题或答题与间插段之间都没有清楚的界限。

2. 赋格整体结构的对称平衡原则表现在：①三个主题进入的数量相等，每个主题都进入了九次。②第一主题的展开部是用紧接段及♭E 下属调的主题进入构成。第二、第三主题呈示之后没有展开部，而是用补充呈示加以替代。③调性稳定。整体赋格只在第一展开部中出现一次♭E 下属调上进入的主题。其余均在主调及属调进入。

整体调性布局为三部形式，第一呈示部以♭B 大调为中心。第二呈示部以属调 F 大调为中心。再现部又回到以♭B 大调为主的布局。

此外，这首三重赋格没有出现第一主题与第三主题的纵向结合形式。

下面分析巴赫《平均律钢琴曲集》II_{14} ♯f 小调三声部三重赋格(谱例略)。下面是这首赋格的结构图式：

呈示部 I (T_1)					呈示部 II			展开部 I (T_1 T_2)						呈示部 III					展开部 II (T_3)				综合再现部					
	T_1 ♯C		大	T_1 ♯f		T_2 b		平行	间			间			T_3 ♯f		补充	补充			T_3 A	⊥$_3$ b		T_1 ♯f	间	T_3 ♯C	间	T_1 ♯f
T_1 ♯f			连				T_2 e	调↓	插	T_2 b	T_1	插		T_3 ♯C			T_3 ♯C		T_3 ♯g				T_1 b	T_2	插	T_2	插	T_3 ♯f
		T_1 ♯f	接		T_2 ♯f			T_2 A	段		T_2 b	段	T_1 ♯C			T_3 b		T_3 ♯C		T_3 A				T_3	段	T_1	段	T_2 ♯f

从上面图式中可以看到：巴赫这首三重赋格的结构布局很有特点。三个主题各自有独立的呈示部。而展开部却是重叠与分别两种形式共存。再现部是三个主题共有的综合再现形式。

第一呈示部是普通赋格呈示部的主、属调性布局，带有一次补充进入。与之并列的是第二呈示部，第二呈示部仍用主调♯f 小调作为第二主题的初次陈述的调性。答题则是在下属调 b 小调上进入，第三次进入是重下属调 e 小调，形成了第二呈示部的四度关系调性布局的特点。表现出调性布局的灵活性。

两个并列的呈示部之后是第一、第二两主题共有的展开部。展开部中首次进入的第二主题是在平行调 A 大调。展开部中有两个主题的结合进入，也有单独进入，布局十分灵活。调性在平行调之后，仍保持在下属与属的调性上。

并列出现的第三呈示部是以属调♯c 小调开始，用♯f 小调作答题，第三次进入是 b 小调。又形成连续四度关系的调性布局，但却都是在主、属、下属的调性关系中。两次补充进入均在属调♯c 小调上。

第二展开部是第三主题独有的。调性有了发展，并出现了主题的倒影变形。

再现部是综合的。首先由下属调单独进入第一主题，之后是三个主题的纵向结向进入。以主一属一主的调性关系用原位结合与两次三重对位转位结合的进入完成了三个主题的综合再现。

上面分析的这首三重赋格基本属于并列式结构布局，三个主题都是分别呈示的。第一展开部虽是两个主题共有，但只有一次纵向结合，其余都是单个进入。而且第三主题也有独立的展开部。所以，重叠原则主要体现在综合再现部中，这种综合再现正是多重主题赋格的普遍应用形式。

巴赫《平均律钢琴曲集》I_4♯c 小调五声部三重赋格的结构形式，是运用并列与穿插重叠的方法布局的。这就是将重叠原则扩展到了呈示与展开两种功能的结构重叠上。

第一主题有独立的呈示部与展开部。

第二主题的呈示部是与第一主题的展开结合进行的。于是出现了呈示与展开两种结构功能的重叠结合。

第三主题的呈示又是与第一、二主题结合进行的。

第二展开部是三个主题共同的，但其中是以第三主题为主，因为第一主题已有单独的展开部并一直贯穿下来。所以，为了总体的平衡而在此强调了第三主题与第二主题。

再现部是三个主题共有的综合再现部。

这首三重赋格既有分别呈示、分别展开，也有共同展开与共同再现，显示了三重赋格在结构形式上的多元化特征。下面再用图式加以概括：

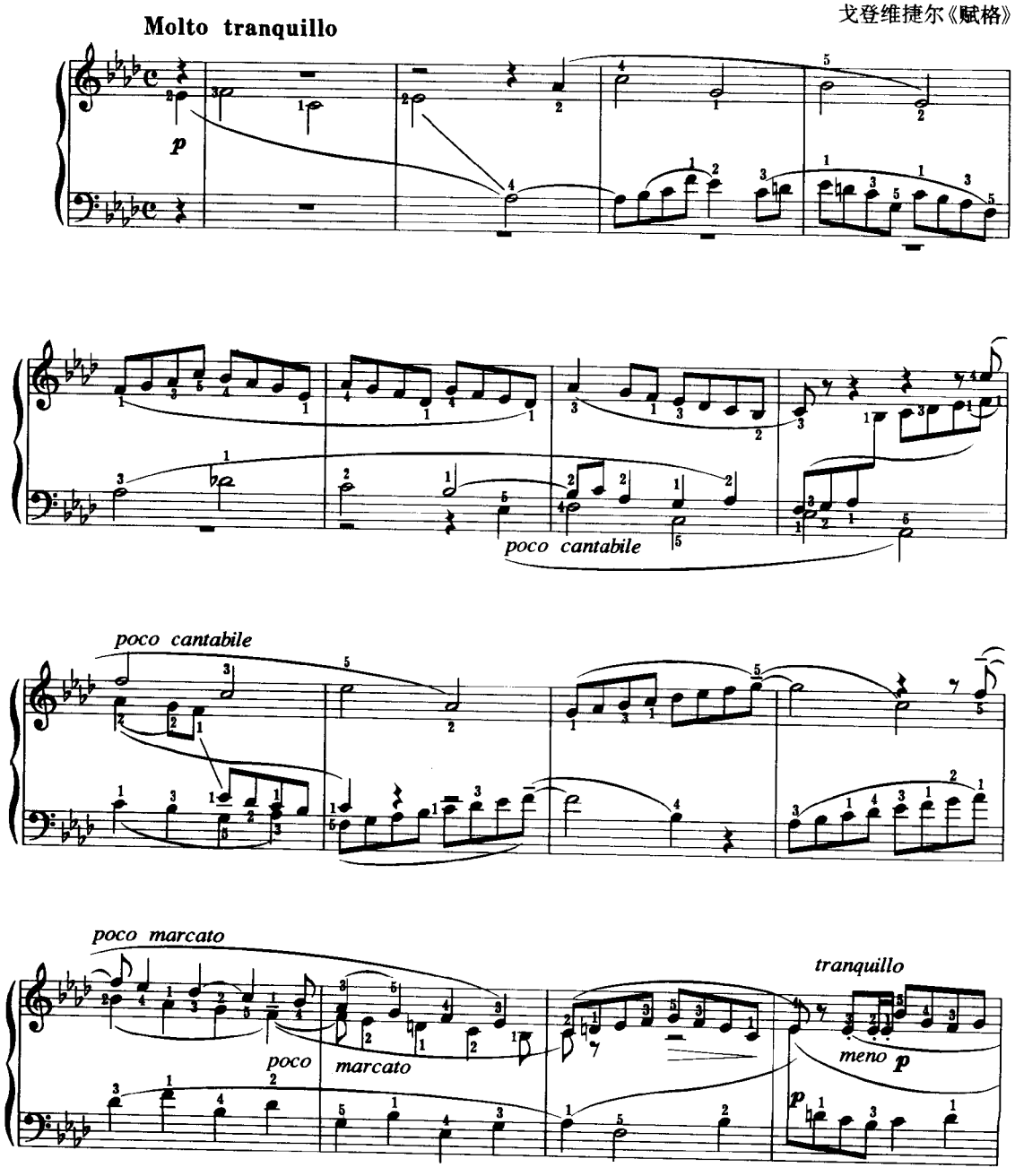
呈示部 I(T_1)					补充			展开部 I(T_1)		呈示部 II $\binom{T_2}{T_1}$					呈示部 III (T_3,T_1 T_2)		展开部 II (T_1 T_2 T_3) 共同							综合再现部								结尾
				T_1 #C						T_2 #C	T_2 #g			T_2 #C	T_1 #f	T_3 #f		T_2 A	T_1 #C	T_3 #f		T_1 #d			T_1 #C	T_2	T_2 A	T_1 #C	T_3		T_1 #C	
			T_1 #f						T_1 E		T_1 #g		T_1 #C		T_2 #f		T_1 A	T_3 A	T_2 #C	T_2 #f			T_3	T_2 #C	T_3				紧		T_3	T_1
		T_1 #C					T_1 #C		平行			L_2 #g							T_3 #C							T_3			接			
	T_1 #g				T_1 #g	T_1 #f			大调	T_1 #C					T_3 #f	T_2 #f	T_2 A				T_3		T_3	T_3 #C		T_1 #C	T_3		段	T_1 #C		
T_1 #C								T_1 B					T_2 #C			T_1 #f	T_3 A					T_3		T_1 #C	T_2			T_3	T_1 #C			#C

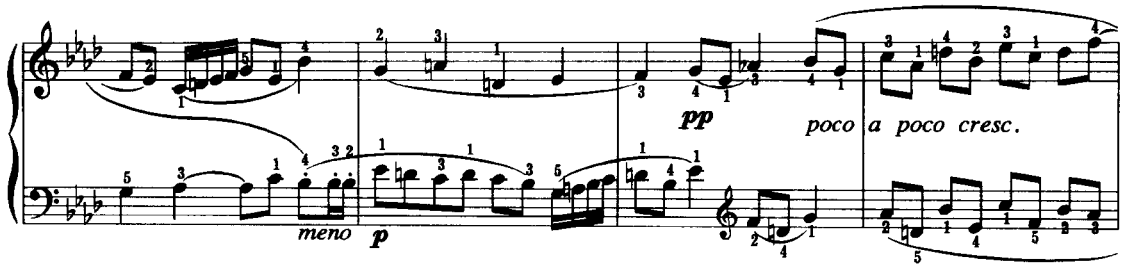
赋格的调性布局及主题的进入形式在图表中均有显示，不再赘述。第三主题的呈示部只有两次进入，是一个不完全的呈示部。因此，综合再现部中第三主题得到了充分的发展，不仅自身构成各种距离的紧接段，还与第一主题共同构成各种形式的二重卡农式紧接段（图中未详细显示）。以此使三个主题得到了平衡。

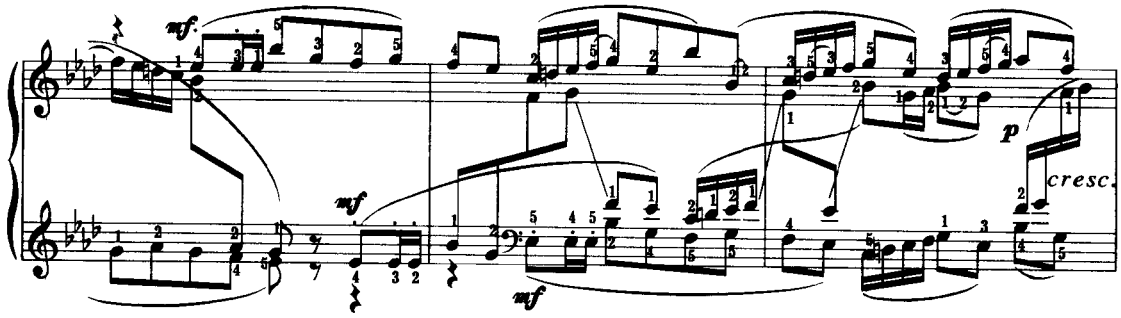
下面一例是俄罗斯作曲家、钢琴家戈登维捷尔的《♭A 大调三重赋格曲》：

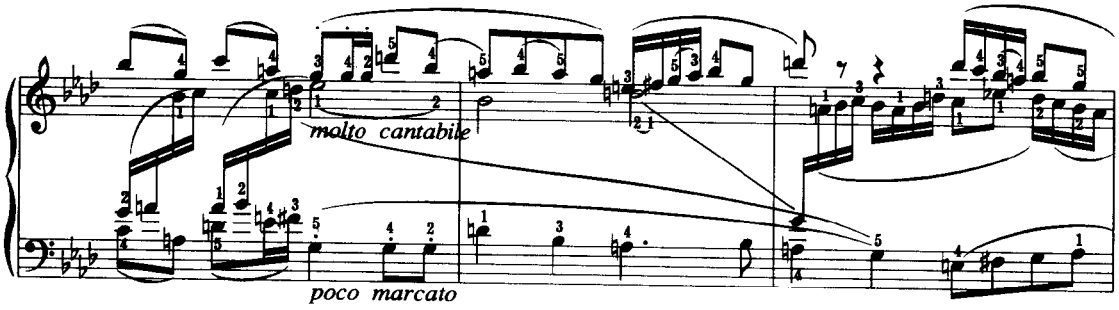
例 450

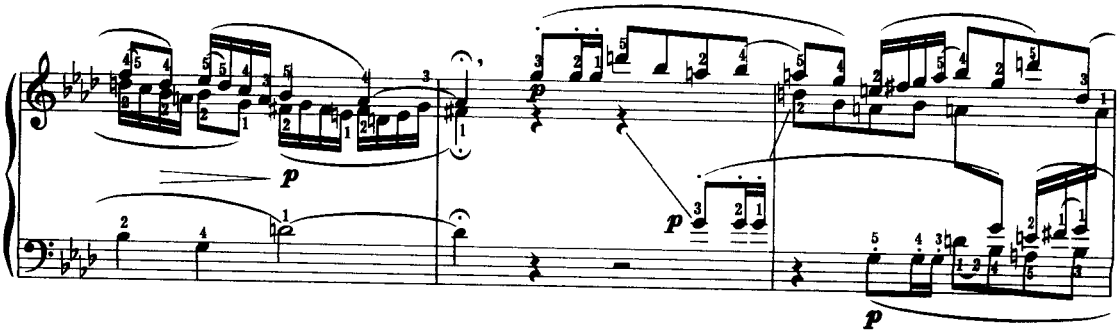
戈登维捷尔《赋格》

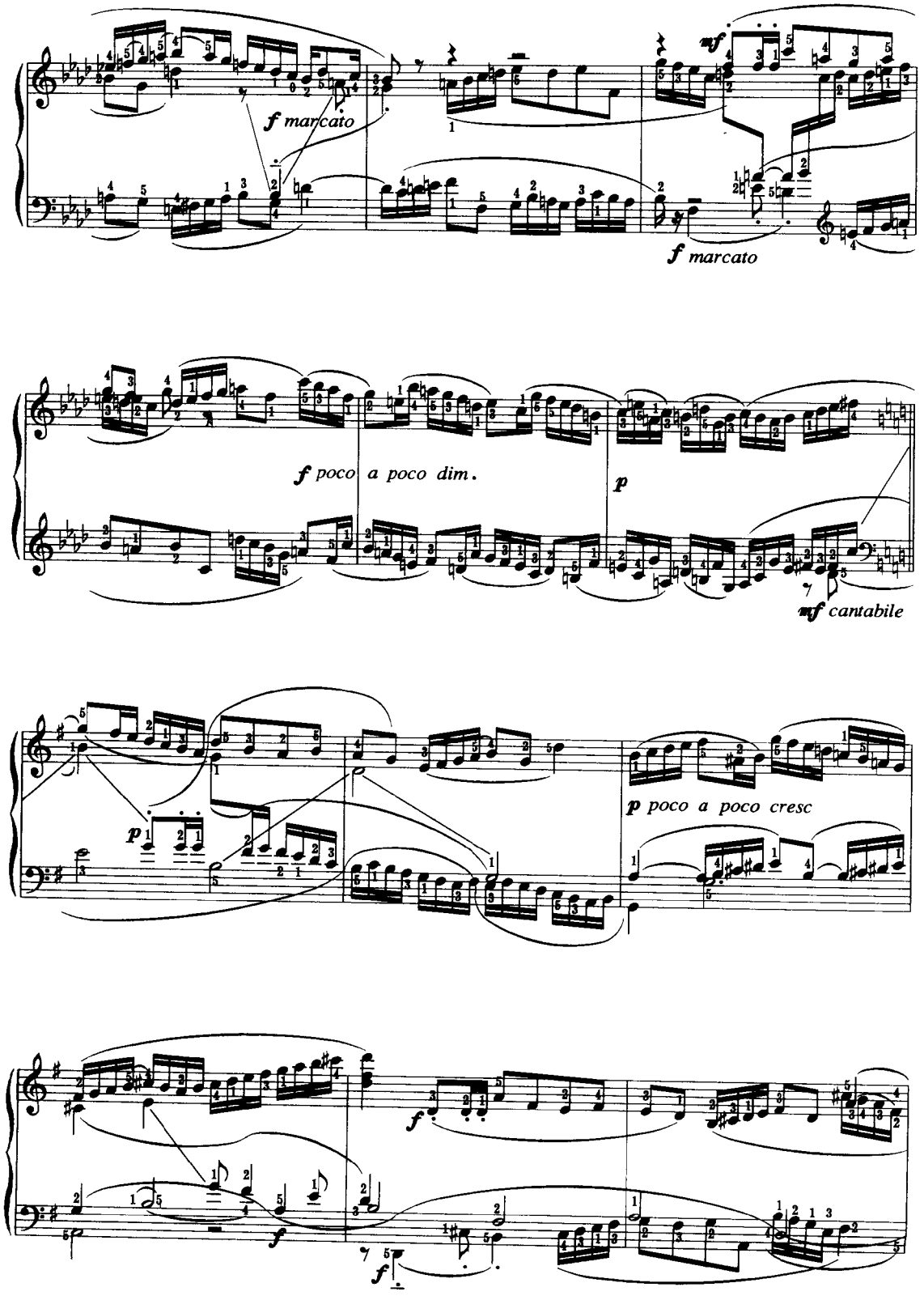


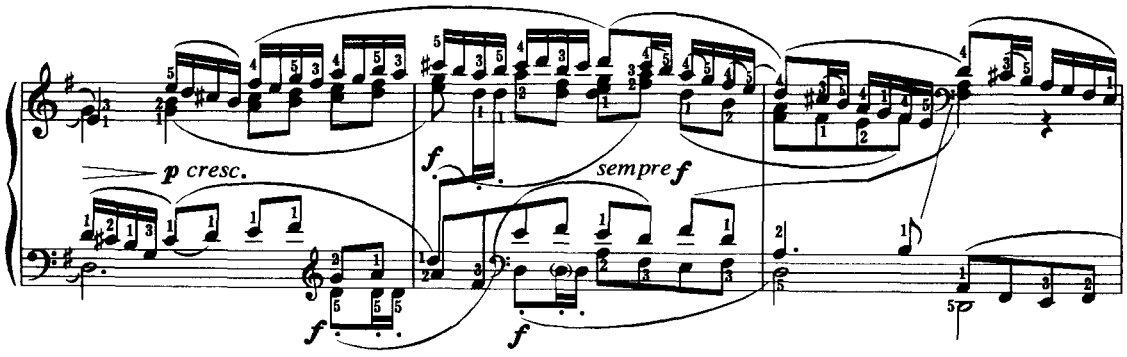

meno
p
pp
poco a poco cresc.

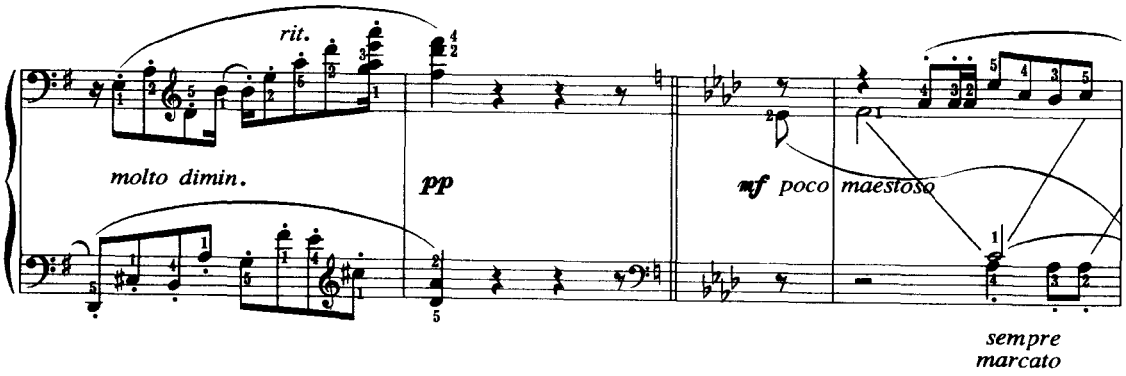

mf
mf
mf
p
cresc.

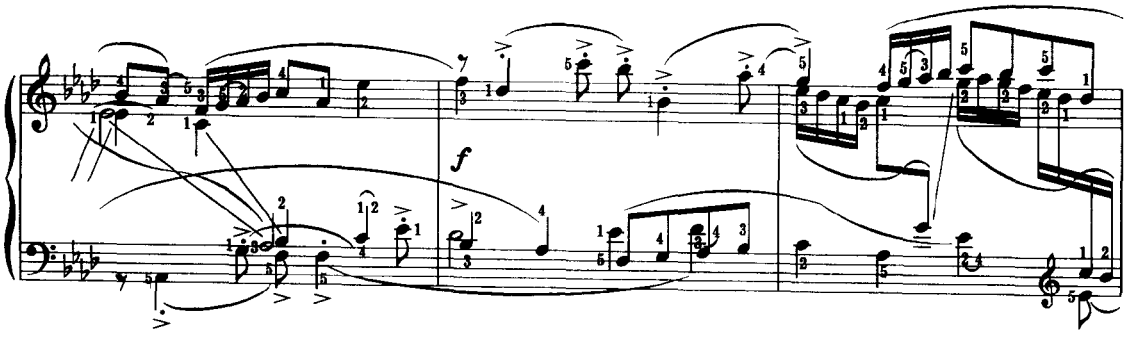

molto cantabile
poco marcato

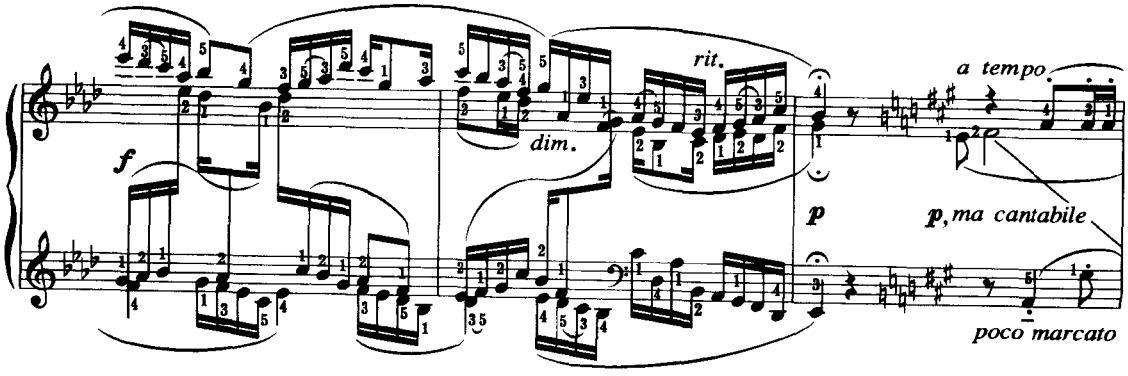

p
p
p
p

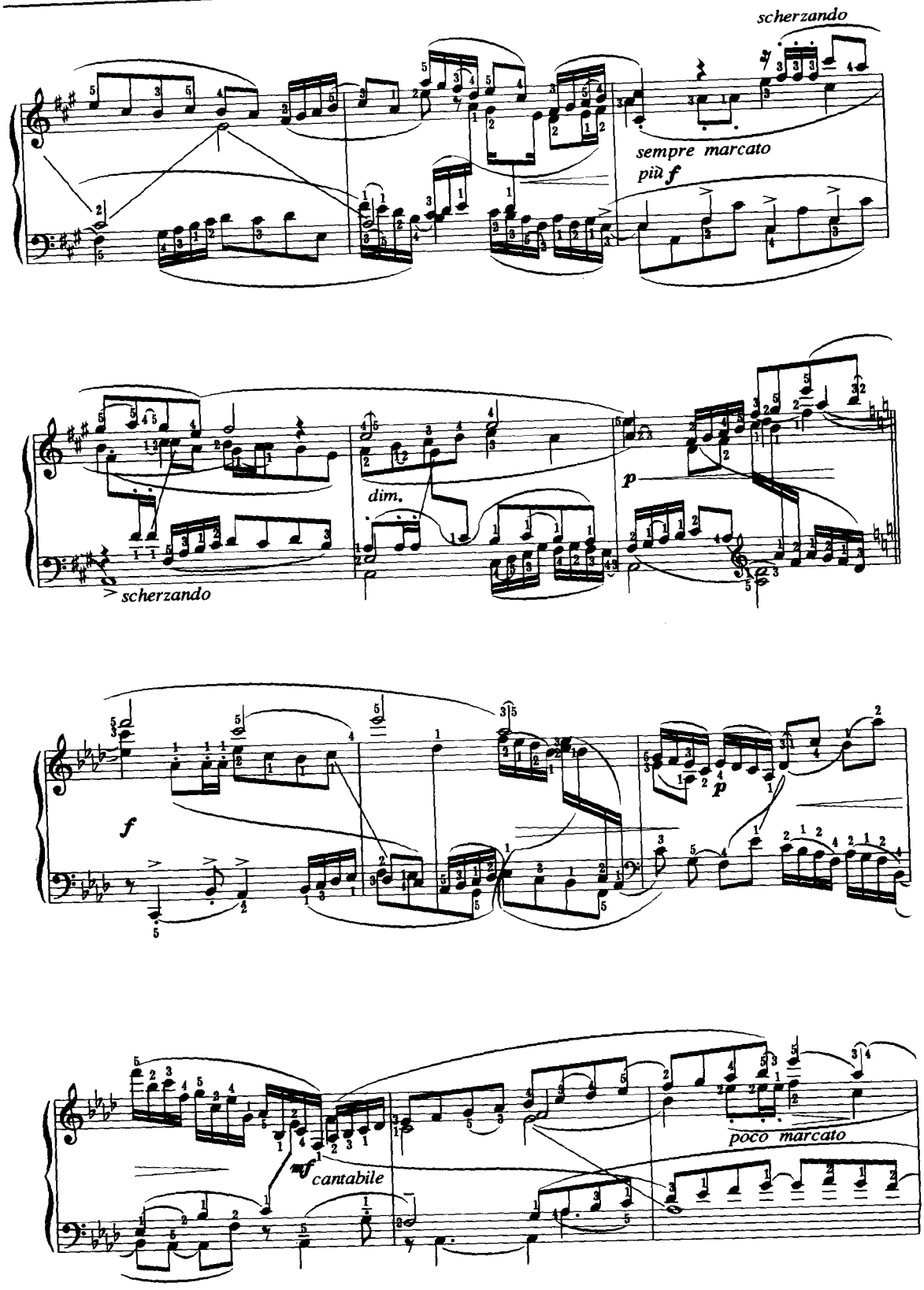

f marcato
mf
f marcato
f poco a poco dim.
p
mf cantabile
p
p poco a poco cresc
f
f
f

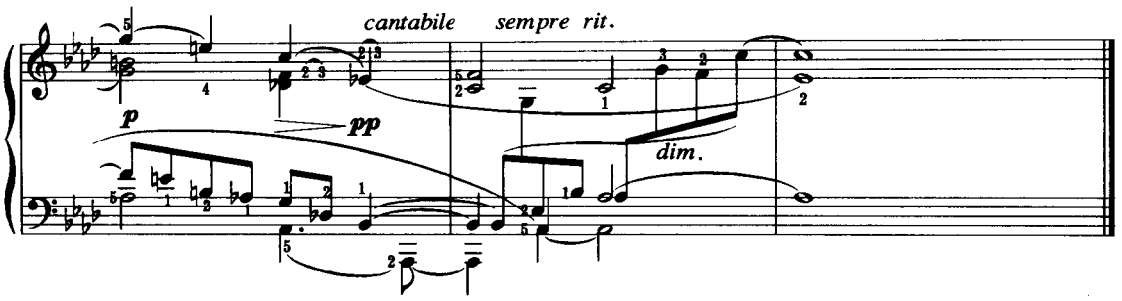

p cresc.
f
sempre f
f
f


rit.
molto dimin.
pp
mf poco maestoso
sempre
marcato


f


f
dim.
rit.
a tempo
p
p, ma cantabile
poco marcato


scherzando
sempre marcato
più f
dim.
p
scherzando
f
p
poco marcato
f
cantabile



下面是上例的结构图式：

呈示部 I (T_1)				呈示部 II (T_2)			展开部(T_1 T_2) 呈示部 III (T_3)							再现部 (T_1 T_2 T_3)						
	T_1 ♭E		T_1 ♭A			T_2 ♭E	T_2 g	T_2 g		T_2 F		T_2 D	T_2	T_2 ♭A	T_3 ♭A	T_2 A	T_2 A	T_1	T_1 ♭A	结
T_1 ♭A				T_2 ♭E		T_2	T_1 g	T_2	T_3 ♭B		T_2 G	T_1 D	T_2 D	T_1 ♭A		T_1 A	T_2	T_2	T_2 ♭A	尾
		T_1 ♭A			T_2 ♭B	T_2	T_2 g	T_2		T_3 F	T_1 G	T_3 D	T_2	T_2 ♭A T_3		T_3 A	T_1 A	T_2	T_3 ♭A	♭A

上面的三重赋格也是运用并列与重叠相结合的原则布局的。

第一主题与第二主题均有各自单独的呈示部。第三主题的呈示部是在第一、二主题的展开中出现的，其初次陈述的第三主题的首部是夹置在内声部，所以不很明显。而在低声部进入的 F 大调上的答题Ⅲ则很清晰。

再现部是三个主题共有的，并且增加了新的声部，加强了再现的力度与深度。并显示了复调织体写法上的灵活性。

这首赋格中的三个主题都具有鲜明的特性，音乐语言具有浓郁的俄罗斯民族风格特点。总体效果十分生动。

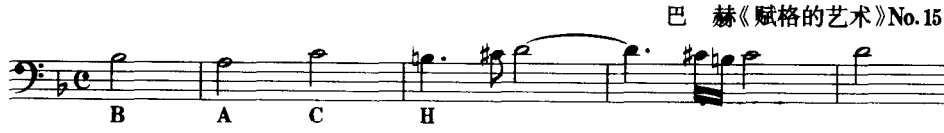
完全运用重叠原则布局，即三个主题共同呈示、共同展开、共同再现的三重赋格，比较典型的例子是海顿《A 大调弦乐四重奏》Op.20，No.6 末乐章的三重赋格。

巴赫《c 小调帕萨卡里亚与赋格》中的赋格也基本上属于完全重叠之类，具体分析将在后面的第二十七章进行。

贝多芬《钢琴奏鸣曲》第二十九首第四乐章中的三重赋格，结构复杂、规模宏大，充满激情的旋律表现出了贝多芬的浪漫主义气质。而频繁的转调与变换调号和引进全新材料的插部等，又显示了贝多芬对赋格形式的发展所作出的开拓性贡献。

巴赫《赋格的艺术》第十五首是一首三重赋格，三个主题的呈示部界限都很分明。其中第三主题是用巴赫自己的名字写成，见下例：

例 451



上例这个巴赫名字构成的第三主题的呈示部结束后，运用主题倒影变形与紧接段加以展开。再现部是三个主题在主调 d 小调结合进入，但还没有最后完成，巴赫便离开了人世，留下了这首未完成的作品。

巴赫这首未完成的三重赋格，在布局上的最大特点是三个呈示部的界限都十分明显。第一呈示部是很正常的陈述方式。第二呈示部与第三呈示部同样用单声部初次陈述，之后依次进入。

综上所述，可以看出三重赋格的结构形式是非常多样化的，在基本构成原则的基础上，可以富有创造性地开掘其结构布局的各种可能性，以扩展其艺术表现领域。

练　习

1.运用并列与重叠原则相结合的结构布局，写作一首四声部钢琴三重赋格。

2.根据指定作品进行技术性分析与理论概括。

第二十六章　其他结构的赋格

第一节　四重赋格与更多主题的赋格

四个主题与更多主题构成的赋格，在传统赋格中很少见到。而在20世纪的创新浪潮中，却出现了对传统赋格进行大胆突破的多主题赋格。如卢托斯拉夫斯基为十三件弦乐器创作的《序曲与赋格》中的赋格，即是一首由六个主题构成的六重赋格。也是运用并列与重叠原则相结合的结构形式。六个主题各有独立的呈示部，各用一个插部相隔。之后是综合展开部及综合再现部。

卢托斯拉夫斯基的这首六重赋格是综合运用偶然音乐、序列音乐、无调性音乐、微复调等20世纪特有的技术原则创作的。所以，这里不进行分析了，读者可参看著者《二十世纪复调音乐》一书中的有关内容。

第二节　小赋格

小赋格(Fughetta)是一个含义不确定的概念。如果以巴赫的“小赋格”作为名称定义的依据，那么，在他的《小型序曲与赋格》中的三声部e小调小赋格，其篇幅竟长达104小节。调性布局、间插段等的发展都很丰富，与一般的赋格无甚差异。那么，究竟巴赫为什么要将其称为“小赋格”，则是一个难以解释的问题。所以，后继者对这一概念都是依照自己的理解进行阐释与创作实践的。比如：有的认为被称为“小赋格”的，一般情况是篇幅较短，发展技术较简单，或含有作者的自谦意义等。但无论如何有一点必须肯定，这就是小赋格都是完整的独立的乐曲。

汪培元运用中国民歌作主题，创作了八首小赋格，其中五首是二声部，三首是三声部。这些小赋格民族风格鲜明，旋律语言亲切流畅。而其共同特点则是篇幅都比较短，复调技巧也比较简单。

第三节　赋格段

一、基本概念

赋格段(Fugato)也是一个含义不十分确定的概念。通常是指以赋格呈示部的结构原则构成的复调段落。赋格呈示部的各种类型，如：呈示部基本结构，带补充呈示的，带副呈示部的，以及由两个对比主题构成的二重赋格呈示部等形式，均可用于写作赋格段。

赋格段的最重要特征是：它不是独立的音乐形式，而是作为其他曲式中的一个组成部分而

应用的。所以,对赋格段这一概念的理解不能限定在结构形式的特征上,而需要以应用情况为依据。

赋格段的结构形式是非常多样的,这些多样化的结构形式都是与实际音乐的表现需要密切相关的。

二、赋格段的应用

赋格段在实际创作中应用得非常广泛,不论什么体裁的音乐,也不论什么曲式,它都可以作为一个组成部分而与之结合起来。现将赋格段的应用情况大致归纳如下。

1. 作为发展音乐结构的赋格段

这是将赋格段作为其他曲式的展开部的一个组成部分而用以发展音乐主题,或作为向高潮推进的准备,或者用来描绘特定的戏剧性场景等。总之,应用的可能性十分广阔。

贝多芬《第五交响曲》第三乐章复三部曲式的中间部分,即是用赋格段构成(谱例略)。整个中部的开始段是由四次进入的主题(C大调)和答题(G大调)构成的赋格呈示部。但呈示部之后主题继续展开,因此,这个赋格段已经超出了赋格呈示部的范围。然而,由于这里只是作为复三部曲式的一个组成部分,所以,仍被称为赋格段。

柏辽兹《幻想交响曲》第五乐章标题是"妖魔夜宴的梦",在这个乐章的第二部分中插进了一个赋格段,用以表现妖魔的轮舞这样特定体裁特性的戏剧性内容。

朱践耳《节日序曲》的展开部第二部分,由交响诗主部主题构成的赋格段,表现了在欢乐热烈的气氛中浩浩荡荡的游行队伍走过来了……的情景。这个赋格段的主题与答题的调性布局很灵活,强调了民族风格特征。

2. 作为呈示性结构的赋格段

这是将赋格段用于某种曲式的开始处,作为呈示性结构陈述音乐主题,揭示音乐内涵,描绘景物等。

贝多芬《第一交响曲》第二乐章的赋格段是用于陈述该乐章奏鸣曲式主部主题的。

丁善德《长征交响曲》第五乐章标题是"胜利会师"的开头,是运用赋格段的形式表现风起云涌的战斗气势的。

三、赋格段的写作

赋格段的构成原则及写作技术并不是新的课题,但因为赋格段不是独立的音乐形式,而是插入在某一其他曲式的内部。所以它又具有了某些特殊性,因而也需要运用特殊处理方法才能使赋格段很自然地与某种曲式融合起来,成为整体结构中的有机组成部分,发挥它独特的表现力。因此,赋格段的写作还需注意以下几个方面:

1. 结构形式

赋格段的典型结构与赋格呈示部相同,但正如赋格呈示部结构的多样化一样,赋格段的形式也是多样化的。比如:当基本进入结束后,也可用补充进入或副呈示部,或者在赋格段结束后继续延伸发展下去。如前面提到的贝多芬《第五交响曲》第三乐章中部的赋格段。

2. 赋格段的引进

赋格段如何被引进到某一曲式中,这要根据赋格段的应用情况而定。比如:作为呈示性结构意义用于曲式的开始部分,这就不存在引进环节的处理问题。

而如用于曲式的内部,赋格段的引进可有以下几种处理方法:①在其前面段落出现终止后,赋格段进入。这种情况,赋格段与其前面的结构段落便有一个明显的界限。同时,赋格段也用单声部陈述主题,使赋格段具有了相对独立的结构意义。贝多芬《第五交响曲》第三乐章的赋格段即是在前面段落完全终止后,由八度重复的单旋律主题陈述的,界限非常清楚。②前面段落终止后,利用连接性因素引进赋格段主题的进入。朱践耳《节日序曲》中的赋格段即运用的此种方法。

3. 赋格段的离去

赋格段不论是作为呈示性或发展性结构段落,都有一个离去的问题,因为在它之后音乐还要继续发展,因此赋格段不需要界限分明的停顿,而是要与后面相连的音乐自然地衔接起来,不能造成与前后无关的生硬对置现象。

匈牙利作曲家柯达伊交响组曲《哈里扬诺什》的第一乐章《神话的开端》中的赋格段,其引进与离去都与音乐的整体联系得非常紧密。乐章的开始是一个引子,引子是由强奏和弦开始,接着是一个包含各种不协和音程的和音,用三十二分音符的节奏型,按半音音阶快速向上级进,达到高点后又迅速用小二度音程的和音,急速向下级进的音型化旋律所形成。引子之后,音乐平静下来,出现了震音持续音的背景,在这个背景下引出了《神话的开端》,这个"开端"就是用赋格段的形式陈述的,赋格主题自下而上依次进入,表现了叙述往事的情景,音乐处理得十分生动而富有表情。赋格段结束后,主题并没有消失,它以模仿形式继续出现,如同连接句或间插段性质的写法,再往后就改换为主调性写法,赋格段就是这样逐渐离去的……。

赋格段的艺术表现力非常宽广,其应用形式也极其丰富而灵活。因此,在主调音乐体裁中被广泛地采用。

对于学习者来说,只要掌握了一般的应用原则,都可根据特定情况的需要,进行创造性的处理。

练　习

1.对指定作品中的赋格段进行分析。

2.从各类作品中去发现赋格段,分析其结构及应用情况。

第二十七章　赋格的应用形式

第一节　概　述

赋格的应用是没有限定的范围的。但为了教学的需要，本章还是将其划分为两种应用形式，一是作为独立体裁的赋格；二是作为其他音乐曲式的组成部分的赋格。关于赋格段的应用前一章已经论述，不再涉及。

第二节　独立体裁的赋格曲

独立的赋格曲与其他任何体裁的乐曲一样，是独立存在的音乐形式。而与其他体裁的乐曲组成套曲时，赋格本身依然是独立的。

赋格作为独立体裁的乐曲单独存在，是较为普遍的现象。巴赫《小型序曲与赋格》曲集中有四首完全独立的赋格。巴赫的随想曲、幻想曲、奏鸣曲、赋格曲编成的曲集，其中的赋格曲都是独立的。

巴赫之后的作曲家写作单独存在的赋格曲，更为多见，无须举例。

第三节　作为套曲组成乐章的赋格

赋格与不同体裁的乐曲或相近体裁的乐曲组成套曲时，作为独立乐章的赋格，其独立性与单独存在的赋格相同。这类套曲都是将赋格明确的写在作品的总标题中。比较常见的含有赋格的套曲有：前奏曲与赋格、幻想曲与赋格、托卡塔与赋格、变奏曲与赋格、多乐章套曲中的赋格等。下面分别加以论述：

一、前奏曲与赋格二乐章套曲

这是一种常见的组合形式。巴赫《平均律钢琴曲集》是这种套曲的划时代作品。据考证：巴赫并不是将前奏曲与赋格联系起来同时写作的，而是将分别写作完成的前奏曲与赋格，后来进行搭配组合而成两乐章套曲的。这种考证属历史学范畴，对于研究乐曲的写作技巧，可以说，没有直接的关系。

下面对套曲进行分析时，重点放在对前奏曲的分析上：

1. 前奏曲的结构

《平均律钢琴曲集》中的前奏曲，在体裁、结构、风格、技术手法等方面，都表现出了极大的多

样化特征，不可能详尽的进行分析，只能对其中个别的几首加以概括性分析。

第一册第七首《♭E大调前奏曲》是一首融合了多种体裁特性的乐曲。开始是两个写法不同的引段，第一段是流动的音型构成的自由卡农。双纵线后引出四部圣咏合唱式的第二段。第二段停在属和弦上，由此进入四声部的《Fugato》，实为二重赋格。由此可见，这一首前奏曲中融进了三种曲式因素和多种性格的对比，表现了丰富的音乐内涵。

第一册第十九首《A大调前奏曲》，从结构形式看是一首运用重叠原则布局的三声部三重赋格。三个主题共同呈示，共同展开，共同再现。各个结构成分都十分简洁、严谨。调性布局也很典型。而音乐则是充满抒情曲的特性，优美舒展，描绘了令人心旷神怡的田园牧歌意境。

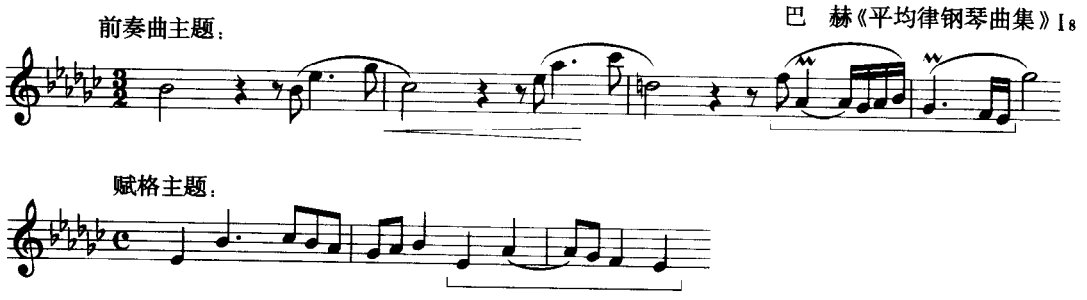
第一册第二十首《a小调前奏曲》，结构形式又属另一种类型，基本核心材料只有第一小节中上下两声部分别陈述的两个动机。上声部用模进构成第一句，下声部用固定音型的重复与上声部形成对比。这前四小节就成了全曲的基础，其后运用转调与可动对位原则加以发展，构成这首简洁的、展技性的复调小曲，以完满的终止式结束。

2. 前奏曲与赋格的联系

①调式调性统一。巴赫《平均律钢琴曲集》是按平均律中的十二个半音的顺序排列的。以c为基音，在每个半音上建立一个大调式、一个小调式的前奏曲与赋格。每册二十四首，两册共四十八首前奏曲与赋格。所以，每一套曲中的前奏曲与赋格之间的调式调性必然相同。这就是两者之间紧密联系的基础。

②主题材料的联系。巴赫《平均律钢琴曲集》中的前奏曲与赋格主题之间，在旋律材料方面的联系，常常不是直露的，而是潜在的、含蓄的。比如第一册第八首《♭e小调前奏曲与赋格》：

例452



上例《♭e小调前奏曲》的主题是A A_1 B两种材料构成。开始动机(A)很富有表情，在用模进方式加以重复之后出现了与之对比的新材料B。赋格主题是由基本动机及其变化重复构成。两者在旋律材料上直接联系的因素是前奏曲的B材料与赋格主题变化重复的A_1。

然而，除上述联系因素外，还存在着神韵与气质上的深层联系。这就是两首乐曲都充满高雅的气质与诗一般的深邃意境。

前奏曲是以开头四小节为基本材料，运用自由的变化手法及可动对位技巧构成四个并列的乐句，形成乐曲的第一部分，结束在第16小节属调♭B小调完全终止上。

第二部分由第16小节后半开始，第一部分中起陪衬作用的和弦有所削弱，加强了对比与模仿复调那细腻而富有层次感的艺术表现特性，使音乐充满激情。结束句也处理得相当精致。

总之，这首前奏曲那绚丽多姿的音乐语言，使人感受到巴赫音乐风格中闪烁出的浪漫主义光环。

③音乐性格的联系。前奏曲与赋格虽然都是独立的乐曲，但当它们组合成套曲时，各自又成了高一级整体的组成部分。因此，两者在音乐性格上就要形成一种联系。这种联系可能用相同性格的映射，也可能用不同性格的对比。

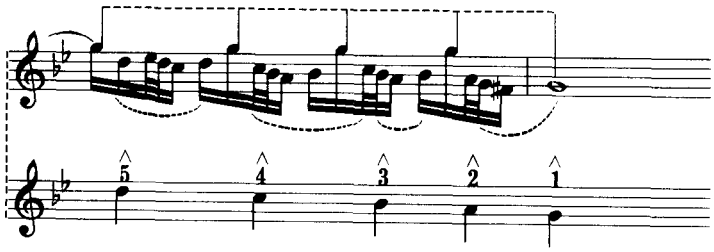
概括起来就是：运用相辅相成原则，互相配合以获得完美的效果。或者运用相反相成的原则，将性格不同的两首乐曲组合起来形成对比，以此获得整体套曲的完美效果。

巴赫《平均律钢琴曲集》第一册第十六首《前奏曲与赋格》，在性格上即是鲜明对比的。《g小调前奏曲》是一首缓慢、沉静的咏叹调。而赋格则具有铿锵有力、勇往直前的性格特征。两者的对比便产生了相映成趣的艺术效果。

这首《前奏曲与赋格》在音乐材料上的联系，不是显露的、外在的，而是用深层的旋律结构线条的一致，将两者联系起来。这就是第1小节高声部的主长音G在第2小节转入下声部，高声部便将主长音发展成音型化旋律。在这个音型化的旋律中即有一个起支持作用的旋律结构线条潜行其中。下面用H. 申克的分析方法将结构线条加以标示，便可一目了然。见下例：

例453

巴 赫《平均律钢琴曲集》I16 前奏曲



上例中下面一行谱即是旋律结构线条。第3、4小节，旋律结构线条支持的音型化旋律转到了下方谱表的内声部，与低声部旋律形成一系列7—6的延留音的对位关系。

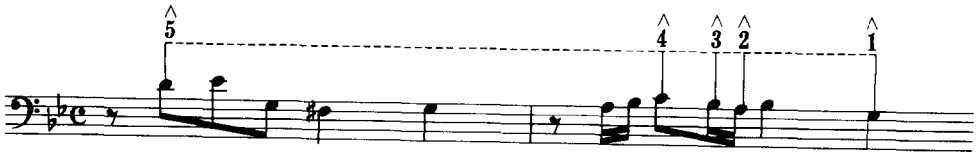
第9、10小节音乐转入c小调。上方两个声部的音型化旋律构成了节奏卡农的模仿关系，旋律结构线条依然在高声部起着支持作用。

第14、15两小节更加清晰了，因为，这里已将结构音与音型分离开，第一个结构音D在中声部，结构线条的继续部分转入了上声部。最后4小节结构线条又回到上声部，直至结束。

综上分析，这贯穿始终的结构线条已成为前奏曲的旋律骨架。如将同一套曲中的赋格主题与之对照，则会清楚地看到两者之间在旋律结构上存在着的联系。下例是g小调赋格的主题：

例454

巴 赫《平均律钢琴曲集》I16 赋格

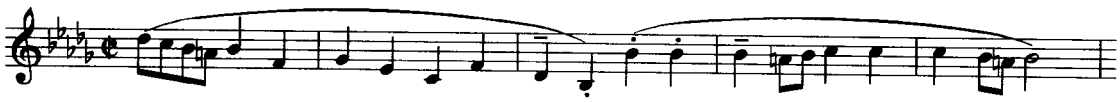


《前奏曲与赋格》如果运用相同性格的映射组成套曲，这就需要运用相辅相成的原则，互相映照共同获得整体的完美效果。巴赫《平均律钢琴曲集》第二册第二十二首《♭B小调前奏曲与赋格》即是此种类型。

♭B小调前奏曲优美如歌，赋格也是充满感情的抒情性乐曲。前奏曲运用赋格曲式写成，前奏曲（赋格）的主题见下例：

例455

巴　赫《平均律钢琴曲集》II22前奏曲



上例这如歌的主题是由两个对比的部分构成，前呼后应，相当严谨。

这首用赋格形式写成的前奏曲是很有特点的，如主题的初次陈述是与对题相伴的形式出现。整个前奏曲的旋律线，包括主题与连接句及间插段的衔接都十分连贯流畅，显示了抒情曲体裁特性。使前奏曲与同一套曲中的赋格相映生辉。

巴赫《平均律钢琴曲集》中的前奏曲，其结构形式、风格特点、体裁特性以及前奏曲与赋格之间的联系等都是极其丰富多彩的。上面的论述完全不能概括全貌，只是在教学进程中起一点启发或引导作用而已。

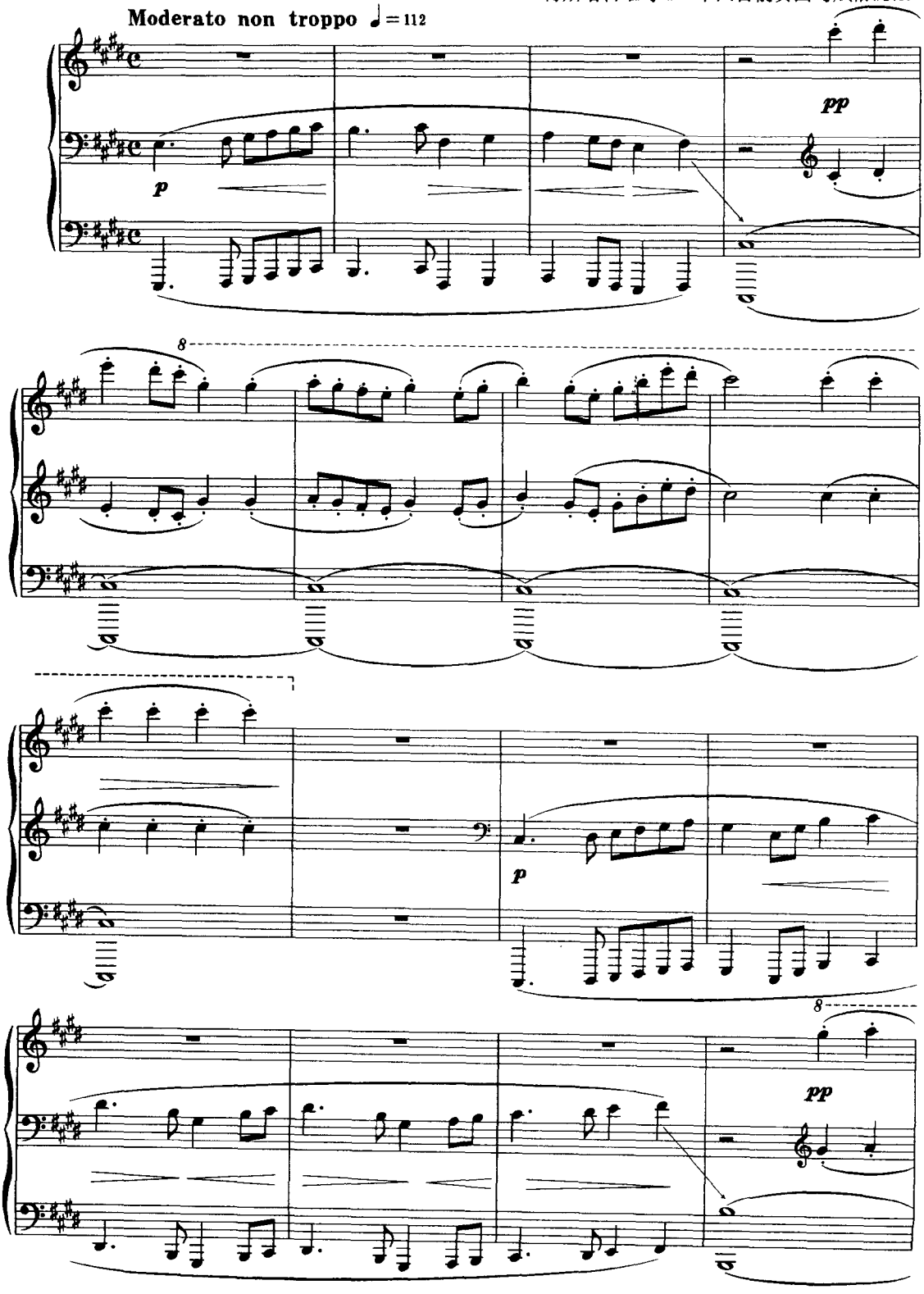
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》曲集，不是以半音阶为顺序，而是以平行调及五度关系的调性顺序排列的，第一首C大调，第二首a小调，第三首G大调，第四首e小调……依此排列。

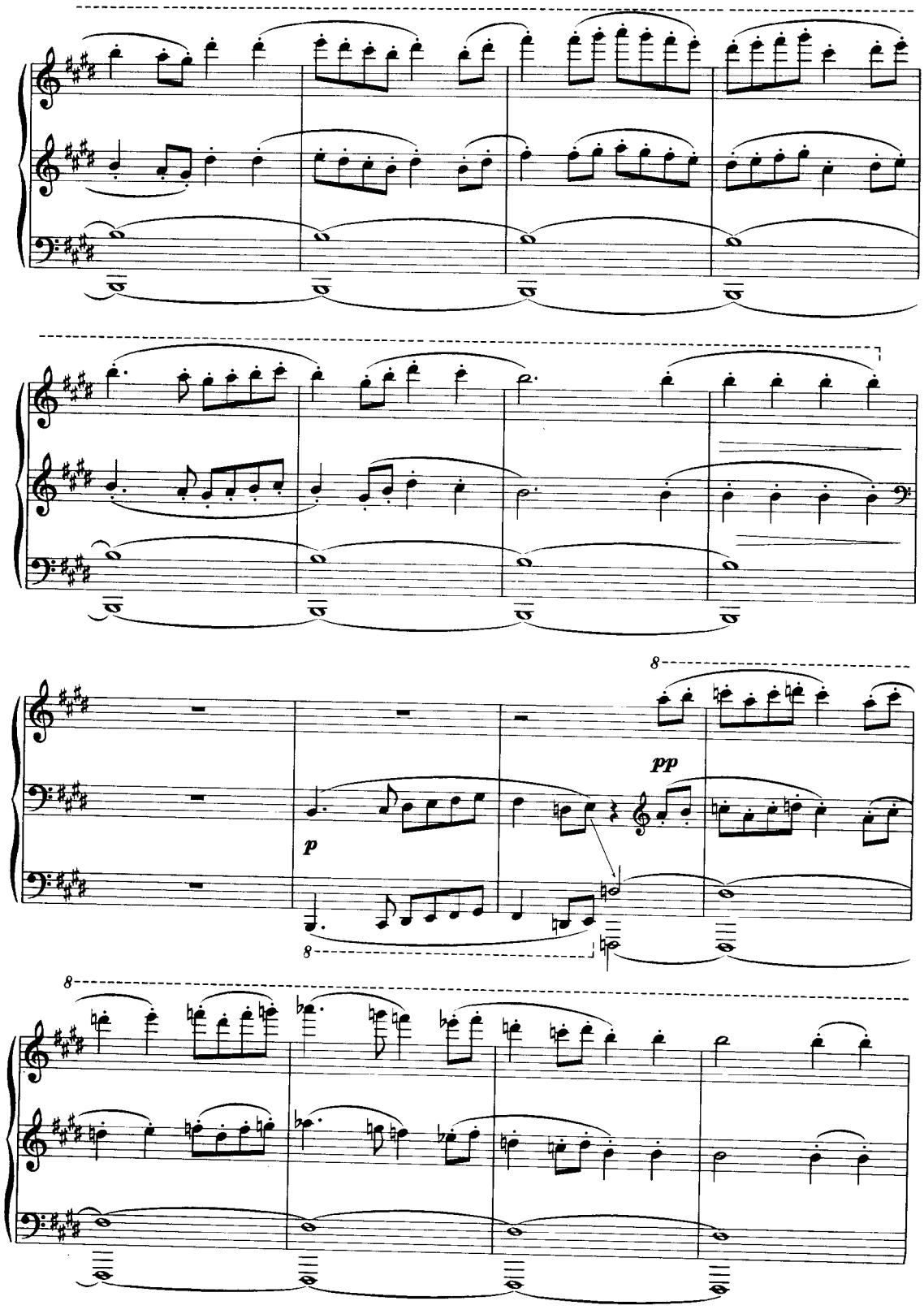
曲集中的《前奏曲与赋格》组成的两乐章套曲，与巴赫曲集相同，即基本上是在以下三方面显示出两者之间的联系的：①调式调性的统一，②主题材料的联系，③音乐性格的联系。

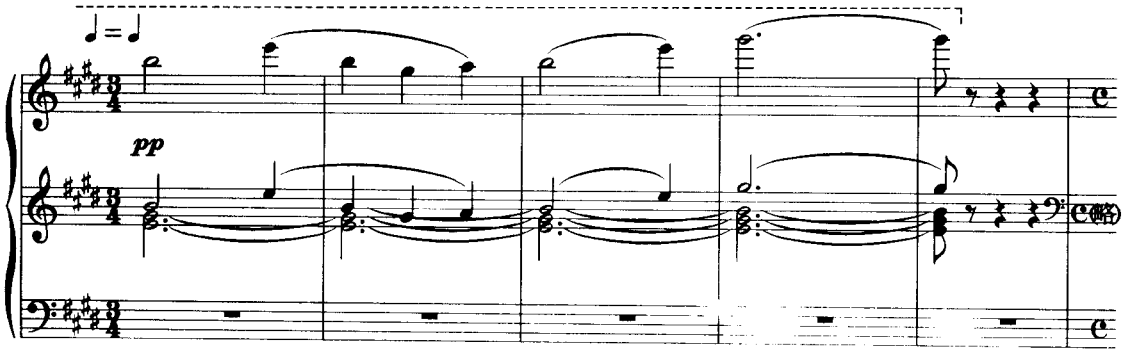
但毕竟肖斯塔科维奇与巴赫之间存在着时代与民族的巨大差异。所以，肖氏曲集中的前奏曲与赋格是在继承传统原则的基础上，突出了时代与民族特性，这些特性也是在上述三个方面显示出来的。比如在调式调性方面，肖斯塔科维奇已突破了大、小调体系而扩大了调式音阶的范围。与之相关联的便是对传统和声功能与调性关系布局方面的突破。在主题材料的联系方面，肖氏套曲中的《前奏曲与赋格》大部分也是运用深层联系为主，少部分是运用直接的显露的联系。音乐性格方面也是运用相辅相成与相反相成两种原则，使套曲整体获得完美的效果。而前奏曲的体裁特性与结构形式则更为多样化。下面仅从肖斯塔科维奇曲集中选择个别几首前奏曲加以分析：

例 456

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.9




8
pp
p
8
8



上例是曲集中的第九首前奏曲，E大调。这首前奏曲的构思及音乐结构形式都非常独特，作曲家在这里是运用音乐的艺术表现功能描绘了一幅朝气蓬勃的生动景象。

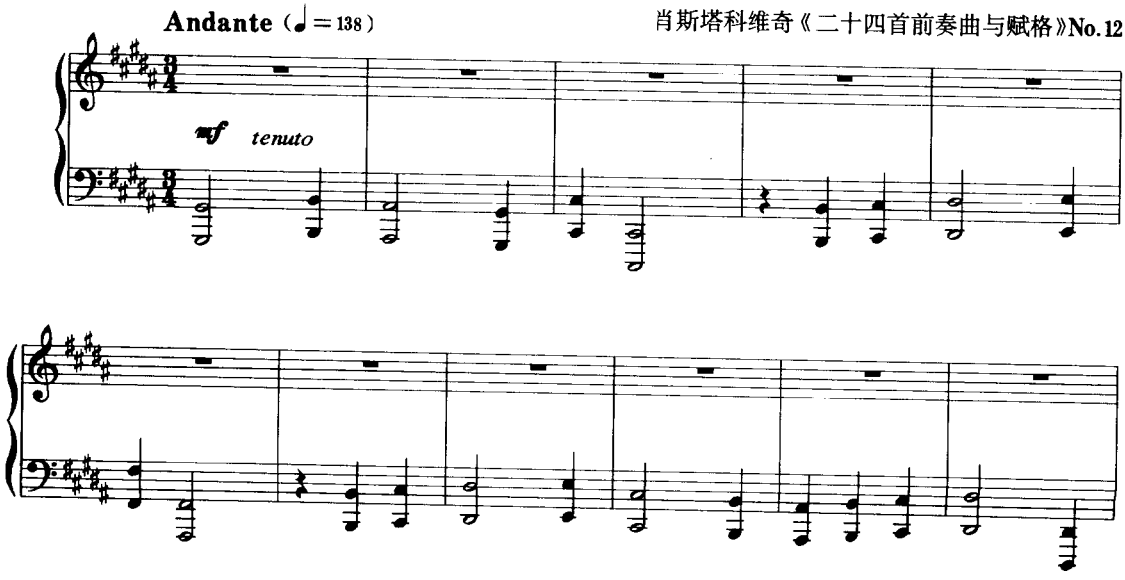
前奏曲的开头4小节在钢琴的低音区，用相隔两个八度的距离齐奏着如歌的主题旋律，这个旋律是来源于肖斯塔科维奇清唱剧《森林之歌》的主导主题。本书前面已分析了该清唱剧第七乐章的二重赋格，可以与其中的第一主题加以对照。前奏曲引用这个主题旨在表现俄罗斯祖国大地的宽广辽阔。高音区也运用两个八度的距离，在持续音之上齐奏着一个明亮欢快的主题旋律。这是一群行进着的孩子们的歌声和小军鼓声，那晶莹透明的音色令人神往。

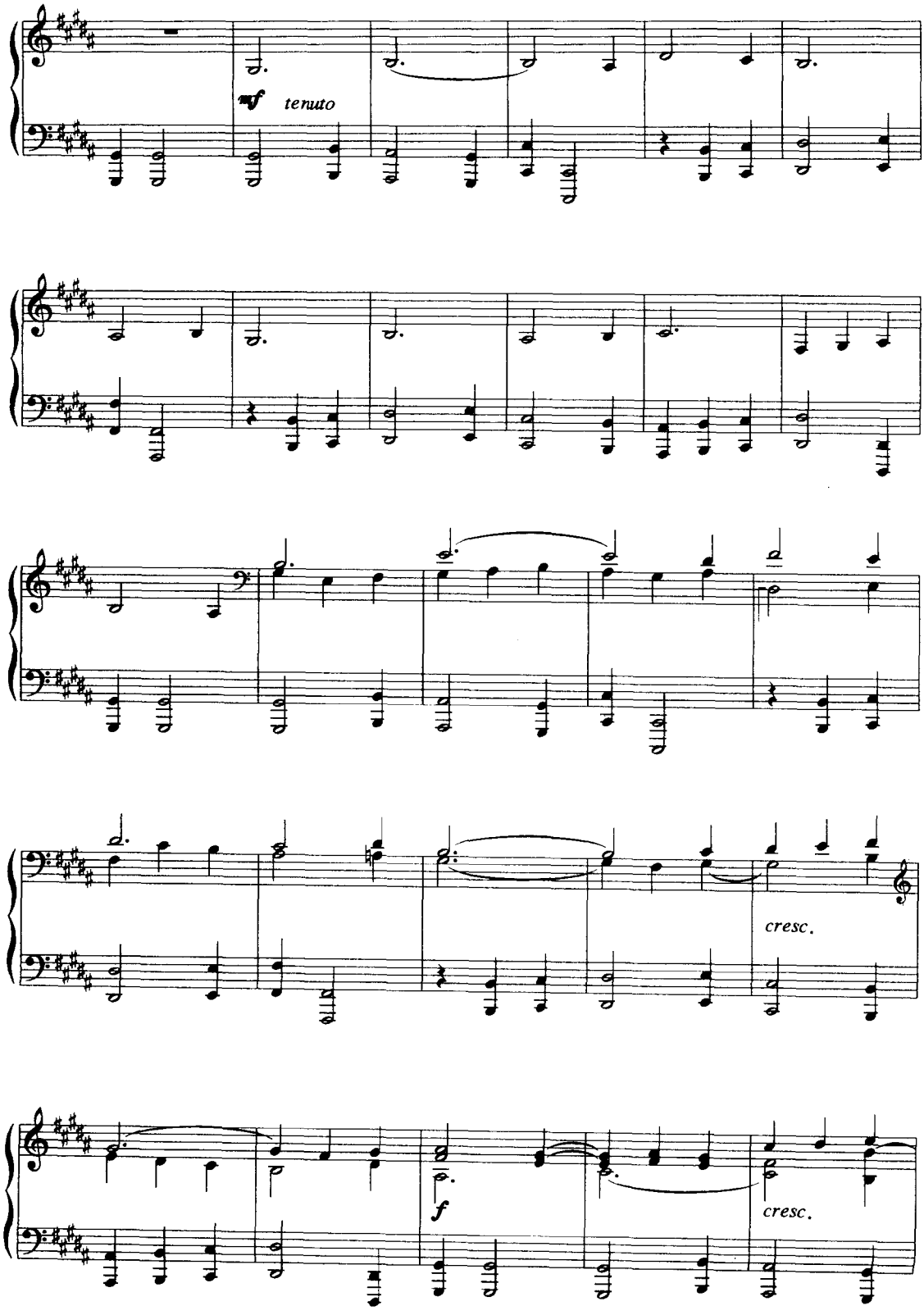
整首前奏曲就是用同样的方法，将两个主题交替发展着。乐曲的中间部分又出现了小号角声。最后的16个小节是再现部，乐曲在E大主和弦衬托着的悠扬号角声中结束。这里仍标上了"attacca"字样，这是作曲家要求将前奏曲与赋格连续演奏的符号，以便将色彩斑斓的前奏曲与充满哲理，但也同样朝气蓬勃的赋格形成呼应，以取得完美的音乐效果。

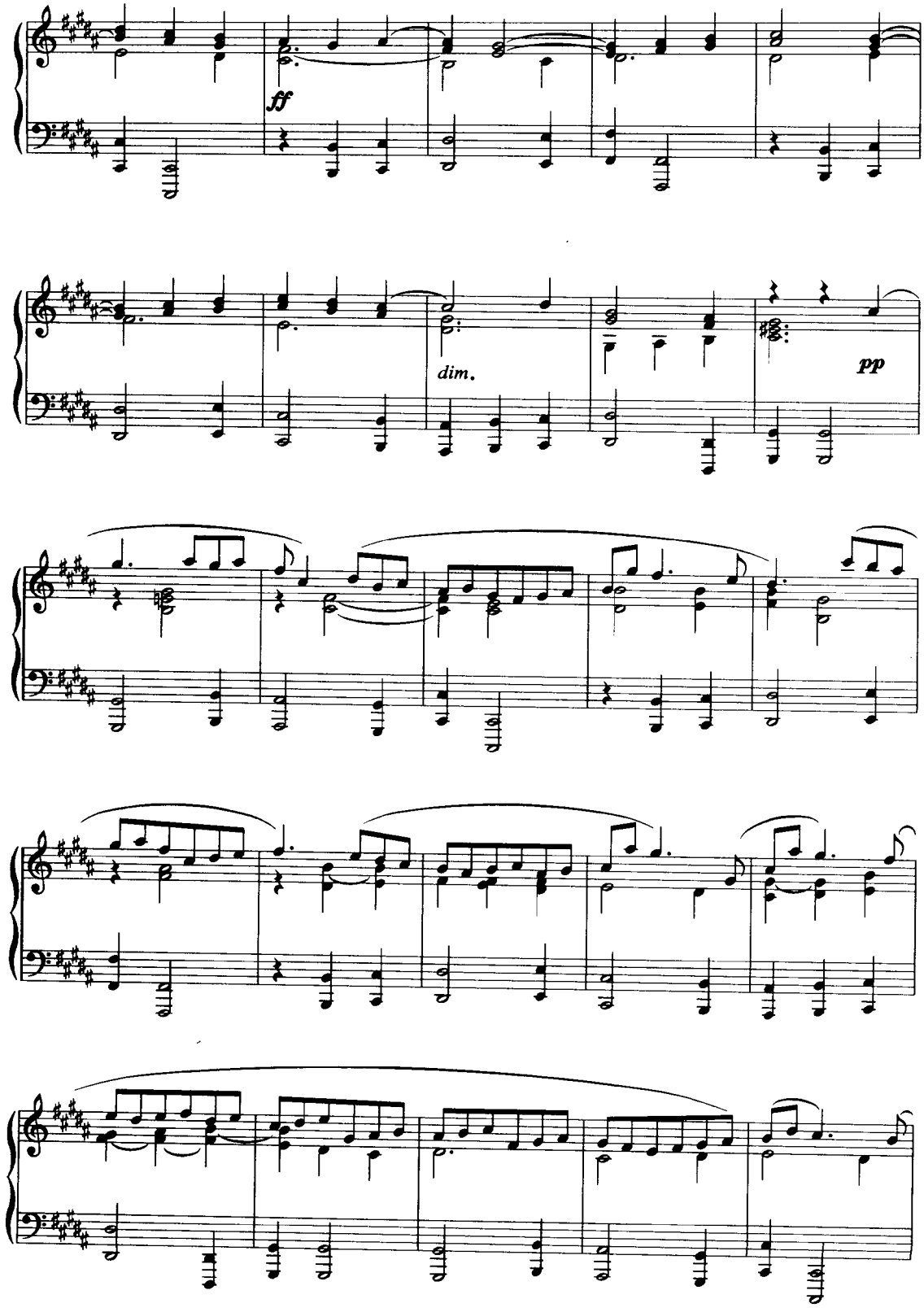
这首前奏曲与赋格之间除调式调性统一外，在意境与神韵上的呼应，也是形成两者密不可分的重要因素，它们共同表现了清新向上、充满生机与活力的动人情景。

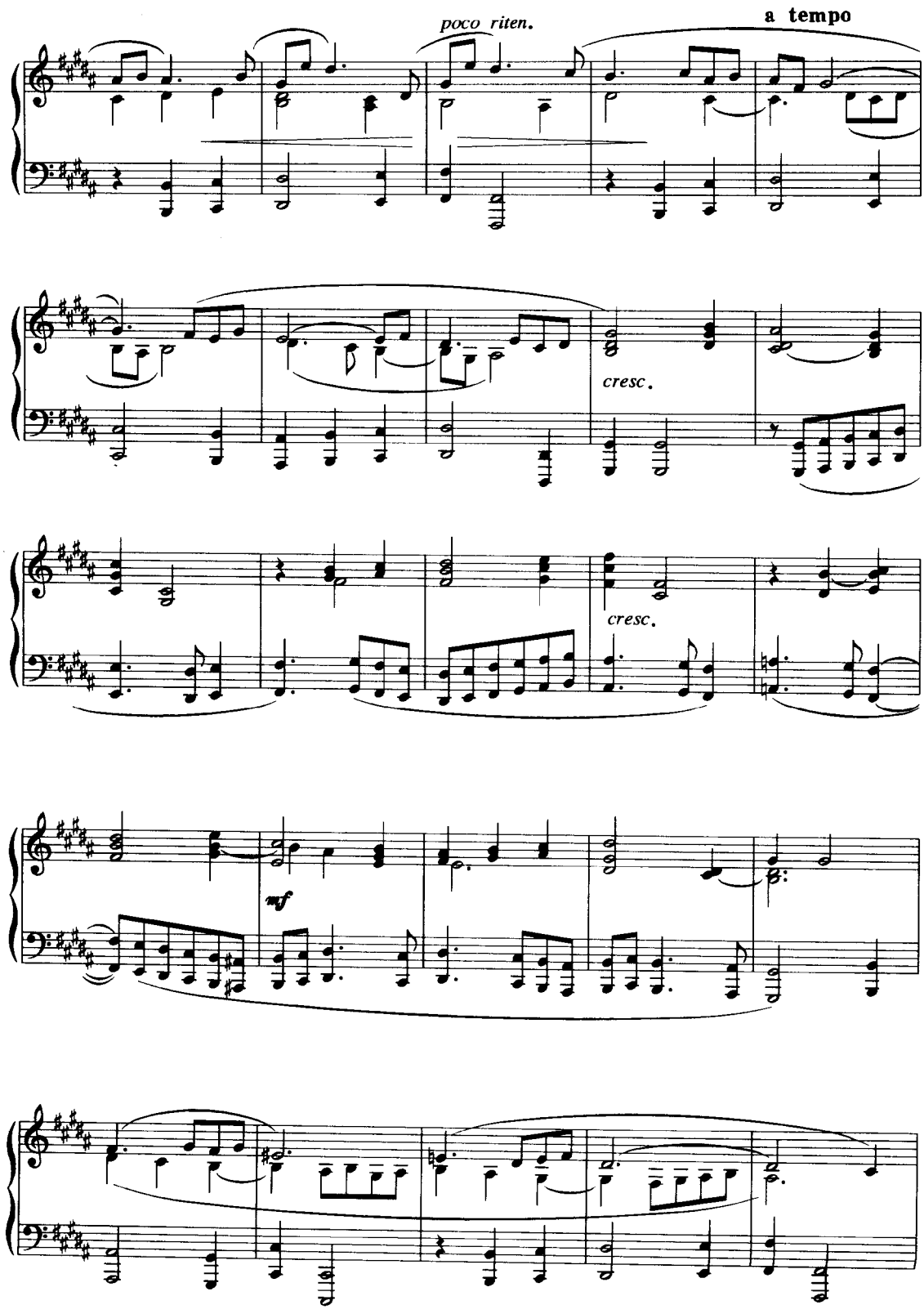
下例是同一曲集中的《♯g小调前奏曲》：

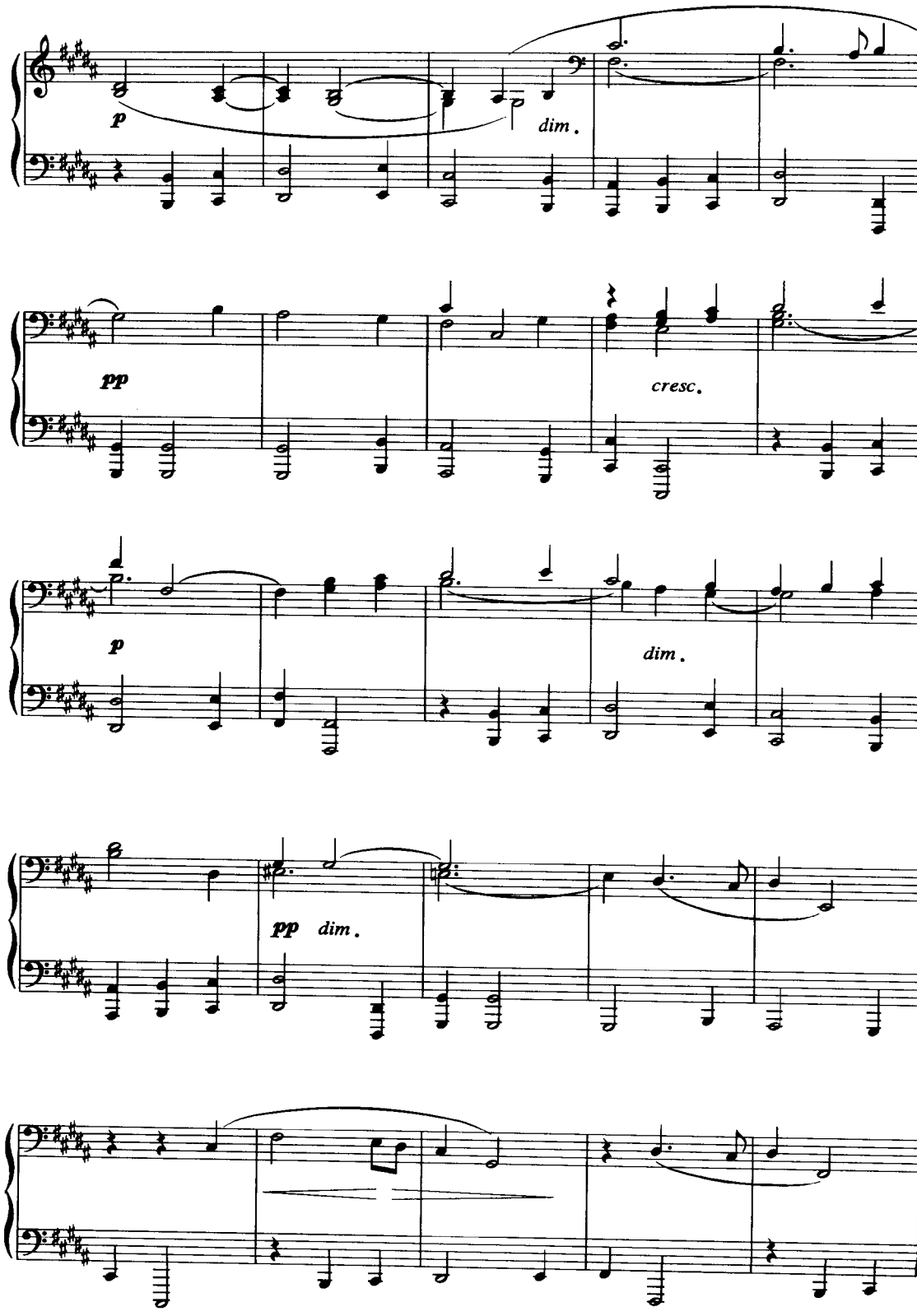
例457

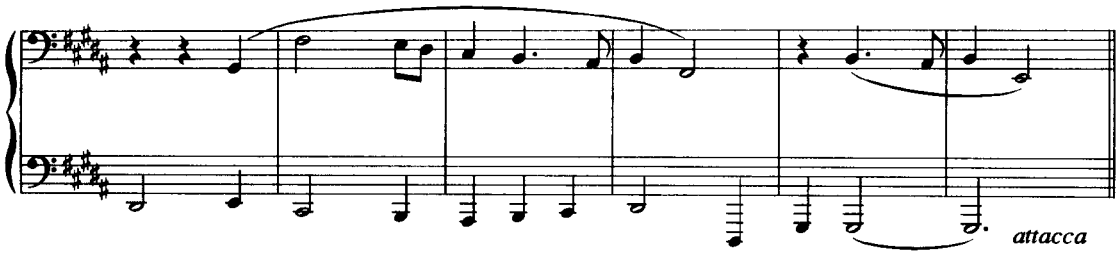



mf
tenuto
cresc.
f
cresc.


ff
dim.
pp


poco riten.
a tempo
cresc.
cresc.
mf


p
dim.
pp
cresc.
p
dim.
pp dim.



上例是帕萨卡里亚舞曲型的固定低音复调变奏曲，也是曲集中具有明确体裁特性的一首前奏曲。

全曲以一个固定低音旋律为基础，不断重复。与之形成对位的上方旋律虽不断变换，但却非常严谨，这是按照复三部曲式的原则组织成连贯有层次的完整旋律的。使前奏曲既具有固定低音复调变奏曲的体裁特性，同时通过旋律的发展逻辑，又显示出复三部曲式的结构特性。

下面用图表将这首前奏曲的双重结构布局加以显示：

主要对比旋律结构形式	A				B		A_1			
	1－12	13－24	25－36	37－48	48－60	61－72	72－83	83－94	94－106	107－119
		Aa	b	a	Ba	b	C. F.		C.F.	赋格
									卡农	主题
固定低音	C. F.	C. F.	C. F.	C. F.	C. F.	C. F.		C. F.	C.F.	C. F.

上图固定低音用 C.F. 代表。

上例这首长达 119 小节的前奏曲完全建立在单一调性基础上，自始至终未转换调性。12 小节的固定低音旋律具有乐段的结构特性，它不变地用八度重复的方法在低声部出现九次。转入上声部一次，构成卡农一次，总共出现十一次。

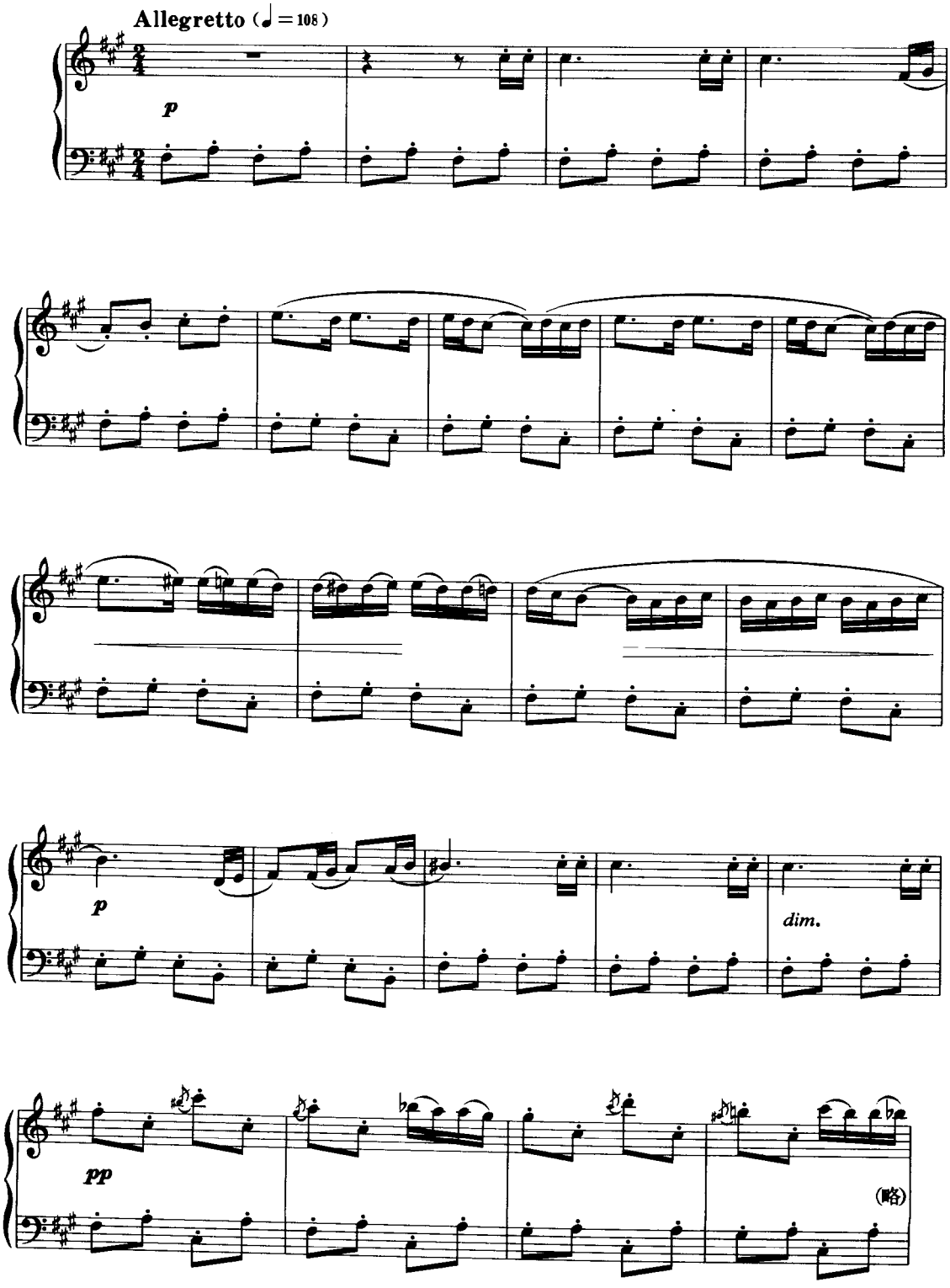
值得注意的是：依照复调变奏原则，固定低音每次重复出现时都要变换对位旋律。肖斯塔科维奇在这首前奏曲中完全遵循了这项原则，然而，大师的高超技巧却使不断变换的对位旋律，有机地、合乎逻辑地发展成一个具有复三部曲式特性的完整旋律组织。段落之间连接得十分自然流畅，一环扣一环，没有任何断开的痕迹。中部的旋律（图中的 B）委婉动听，与前后两部分形成了对比。

在固定低音最后一次出现时，上方的对位旋律是同一套曲中的赋格主题，为赋格做了预示。

同一曲集中的第八首《♯f 小调前奏曲与赋格》是运用相反相成原则取得套曲的完整性的。前奏曲具有古典舞曲的体裁特性，活泼欢快，充满动感。旋律音调华丽流畅，在富有弹性的断奏音型的陪伴下，生动地描绘了热烈的舞蹈场面。见下例：

例 458

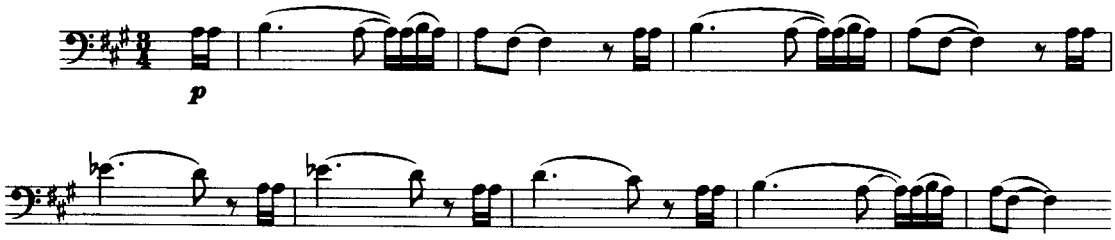
肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.8前奏曲



与上例前奏曲组成套曲的赋格，却是一首具有史诗般的叙事性乐曲，连续的呼唤音调，深沉哀怨。下例是♯f小调赋格的主题：

例 459

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》No.8



肖斯塔科维奇将性格反差如比鲜明的前奏曲与赋格组成套曲，显然是为了用性格对比获得美学上的完整性。

二、幻想曲与赋格二乐章套曲

幻想曲是一种具有浪漫色彩、曲式结构灵活自由的器乐曲。幻想曲与赋格组成二乐章套曲时，两乐章之间在调式调性、音乐材料及性格特征等方面的联系，和前奏曲与赋格组成的套曲基本相同，不同的只是前奏曲的形式是极其多样的，其中也包含有幻想曲风格的。而幻想曲与赋格的组合，则已将两者的体裁特性进行了限定。

巴赫《d小调半音阶幻想曲与赋格》中的幻想曲是属于技巧性的，其写法灵活自由，热情奔放，闪耀出巴赫音乐中的浪漫主义色调。然而，其半音阶则仍然是建立在明晰的调式调性基础上。套曲中赋格的半音化程度则不很明显。两者的重要联系是调式调性的统一；而各自鲜明的体裁特性对比，是使套曲达到完美组合的重要因素。

三、托卡塔与赋格二乐章套曲

托卡塔是一种表现键盘乐器技巧、形式自由的复调性乐曲。

托卡塔与赋格组成二乐章套曲，和幻想曲与赋格套曲的情况相同，都是将两乐章的体裁特性进行了限定。

巴赫《托卡塔与赋格》曲集中的托卡塔，规模都相当宏大。第一套曲《e小调托卡塔与赋格》中的托卡塔，是一首三部并列形式的乐曲。三个部分界限分明，各自都有独立的结构形式与完全的终止式。

第一部分用自由模仿手法写成，结束在E大主和弦。

第二部分是运用重叠原则构成的二重赋格段。有完整的呈示部及明确的再现部，但无展开，结束在E大主和弦的完全终止式。

第三部分是技巧性的华彩乐段。音型变化丰富多样，没有连贯的旋律线，最后同样结束在E

大主和弦的完全终止式上。

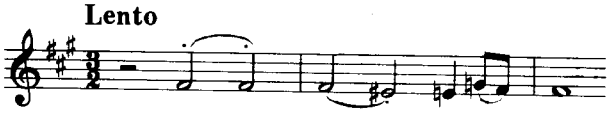
这首托卡塔中的三个并列部分之间，在音乐材料、复调技巧、性格特征等方面，都具有明显的对比。它们之间取得逻辑上的联系是调式调性的统一，以及由对比所产生的完整性。

同一套曲中的赋格，是一首三声部单主题赋格。它与托卡塔之间除调式调性统一外，在主题材料上也有密切的联系。此外，赋格整体也以华丽、快速的音型为基础，与托卡塔在写法上达到了统一。

同一曲集的《♯f小调托卡塔与赋格》中的托卡塔是二部并列形式。第一部分♯f小调，快板，是托卡塔展示键盘技巧的华彩段。没有连贯的旋律，只有快速的华丽音型及动机式的音型模仿，结束在♯F大主和弦上。之后用一个小节的三十二分音符音型琶音作为连接成分，引出了第二部分。

托卡塔的第二部分是慢板，圣咏式的四声部赋格段。这个赋格段的主题是同一套曲中第二赋格主题的预示。下例是托卡塔乐章中赋格段的主题：

例 460



赋格段结束于♯f小调完全终止式后，增加了三小节的结尾，结尾停在下属六和弦与后面的赋格开头的属和弦形成功能性的连接。

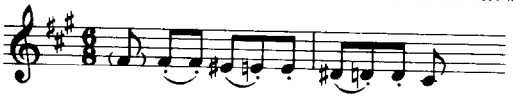
套曲中的赋格乐章是由两首完整的赋格组成。第一首是♯f小调三声部赋格，快板，赋格的整体布局是典型的三部形式。结束于♯F大主和弦构成的完全终止式。

第一赋格结束后，紧接出现的是一个长达30小节的类似间奏曲的段落。这个间奏曲是由一些短句的模进及其转位构成，最后停在♯f小调的属七和弦，与其后出现的第二赋格开头的主和弦形成强烈的功能倾向性，由此将两者连结为一体。

第二赋格是♯f小调四声部赋格。主题与同一套曲的托卡塔第二部分的赋格段主题有密切的联系，下例是第二赋格的主题：

例 461

巴 赫《♯f小调托卡塔与赋格》



将上例与前面例460加以对照即可明了。

第二赋格的整体结构也是典型的三部形式。呈示部与副呈示部之后又补充进入一次，结束于属调♯c小调的完全终止。

由间插段开始的赋格中部，主题首次也是在平行调A大调上进入。

主调主题构成的紧接段开始的再现部，结束在♯f小调的完全终止上。在结尾部中的主持续音上又完整地进入了一次主题，最后结束在♯F大主和弦上，同时也是套曲的结束。

巴赫在这个套曲中，容纳了两首性格不同的完整赋格，并在托卡塔中融进了一个特性鲜明的赋格型段落，加上托卡塔的第一部分与两赋格之间的间奏，使这部套曲的音乐内涵及结构形

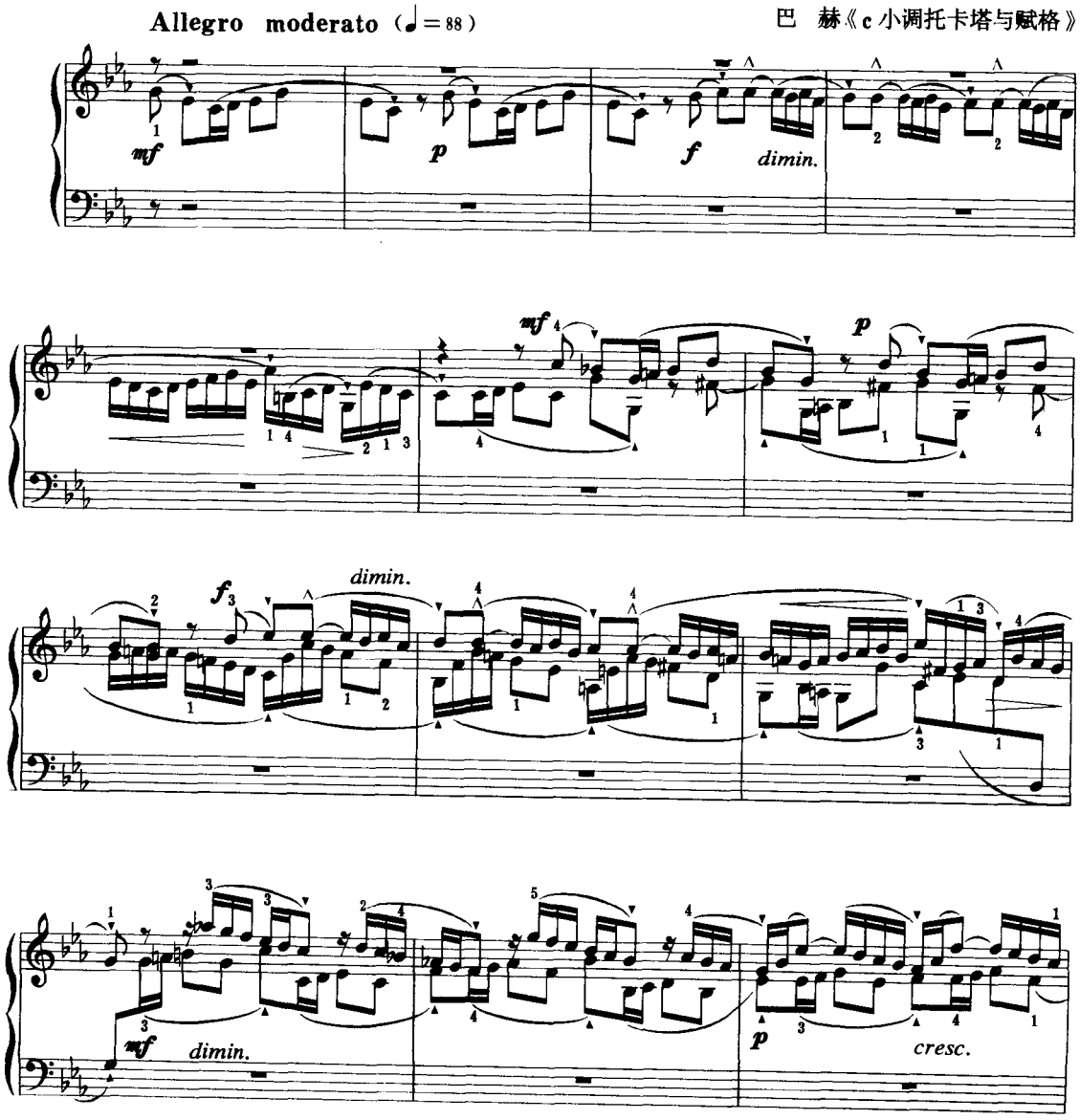
式具有了多乐章套曲的某些特征。

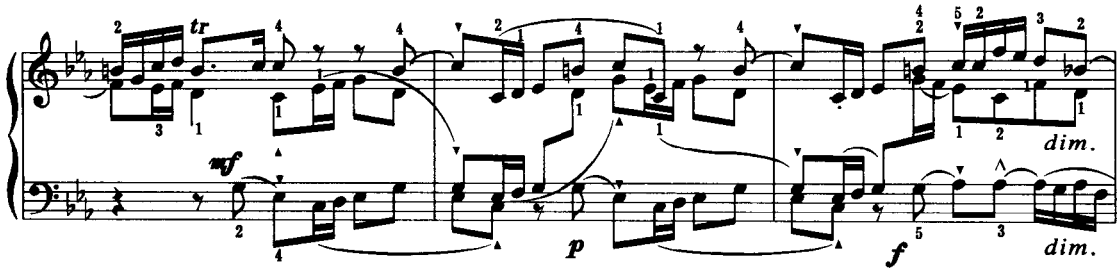
同一曲集的第三套曲《c小调托卡塔与赋格》，其组合方式又有了另外的特点。其中的托卡塔的结构也是二部并列形式，第一部分是技巧性的华彩段，第二部分是赋格型的段落，两部分在音乐性格上具有鲜明的对比。第二部分停在c小调的属和弦与其后的赋格紧密连结起来。

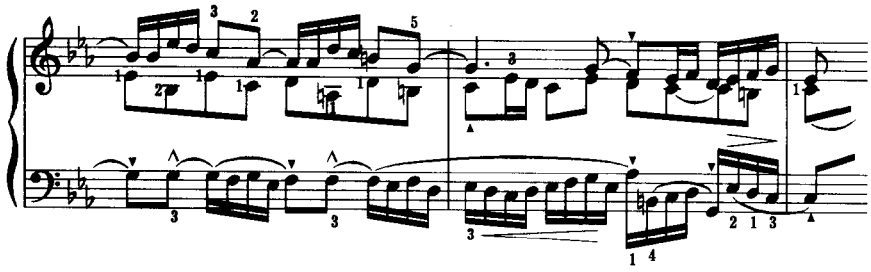
套曲中的赋格乐章，是一首三声部二重赋格。这个赋格乐章中的二重赋格其整体形式很有特点，这是由两个并列的完整赋格构成。因此，下面将第一主题的赋格称作第一赋格，第二主题与第一主题重叠结合的称作第二赋格，这是为了便于分析暂时用的代词，实际上，它们是一首二重赋格的两个组成部分。

下例是第一赋格的呈示部：

例462



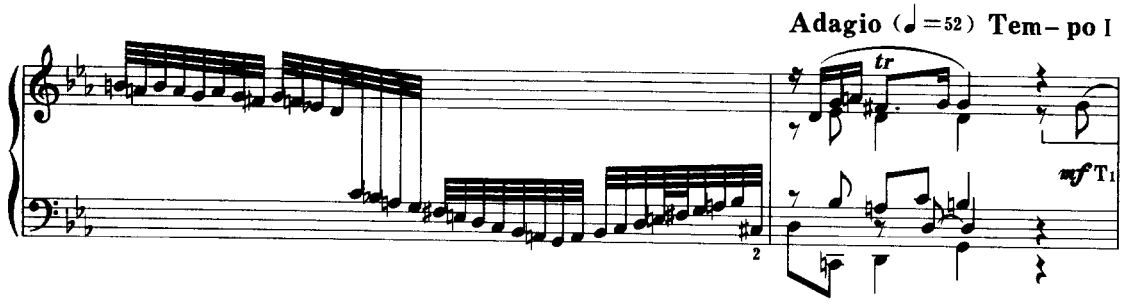


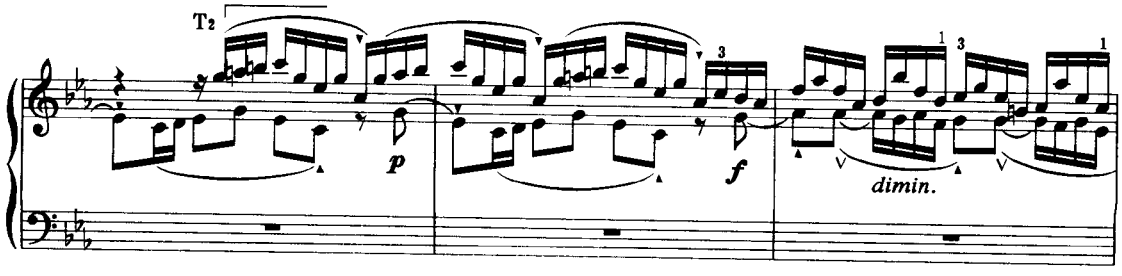


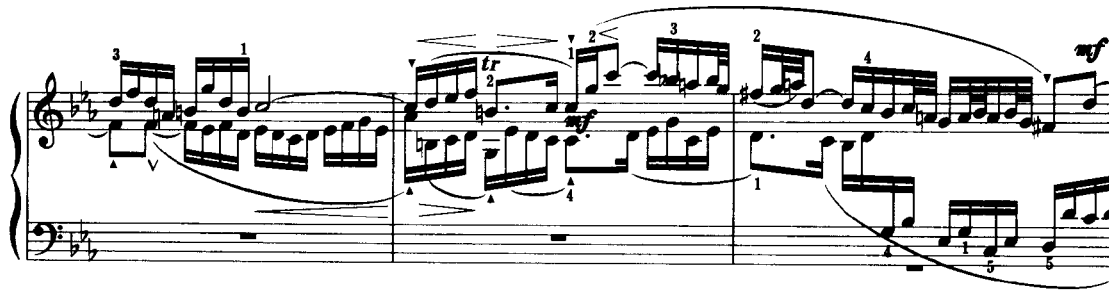
第一赋格的展开部由间插段开始，首次进入的主题同样是在 ♭E 平行大调上。再现部结束于 c 小调完全终止式。紧接出现的是由华彩音型构成的连接句，由此引出了第二赋格的呈示部，见下例：

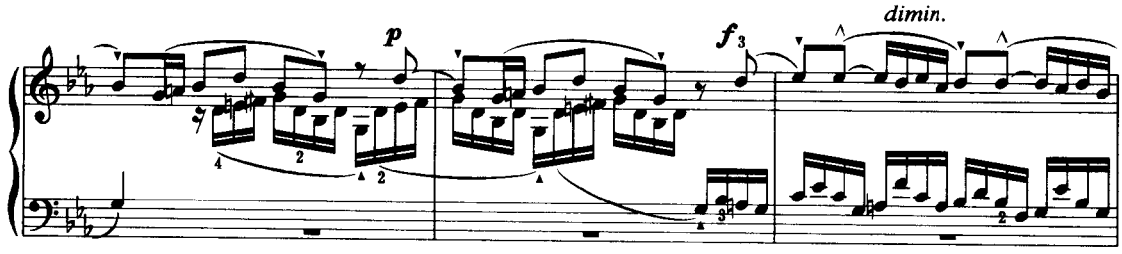
例 463

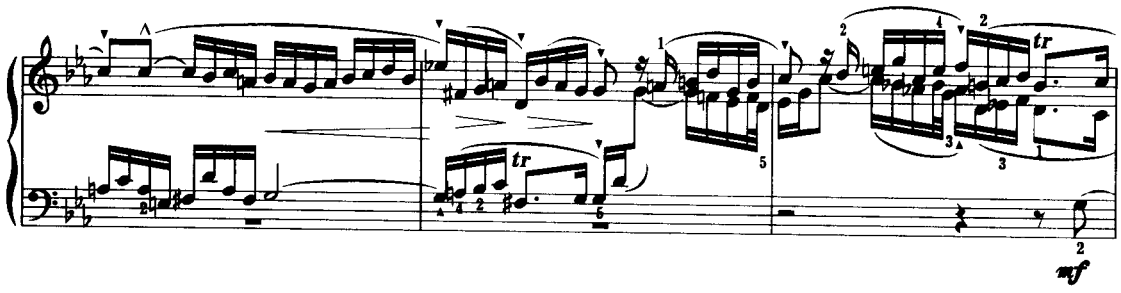
巴　赫《c 小调托卡塔与赋格》

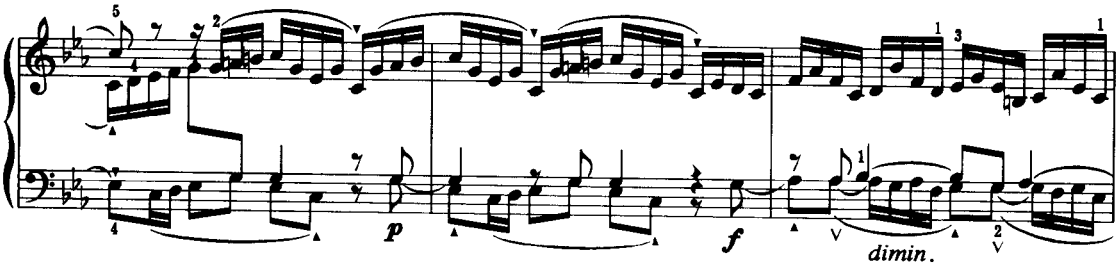


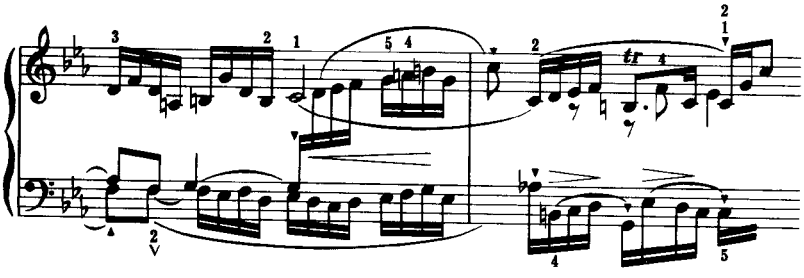



tr
mf
mf


p
f
dimin.


tr
tr
mf


p
f
dimin.


tr

上例是第二赋格的基本呈示部，第二主题自始至终是与第一主题以固定关系结合在一起陈述。第二赋格有呈示部与副呈示部，展开部也开始于间插段，首次进入的主题同样在 ♭E 平行大调上。再现部与结尾部都是典型的布局。

这首宏大的二重赋格的整体结构形式其独特之处，主要表现在第一赋格本身的完整性上。如果没有用连接句使赋格避免了独立赋格应有的结束感，那么，这首赋格就可以独立存在。而巴赫的处理方法却是将第一赋格与第二赋格结合起来，陪伴着第二主题进行呈示、展开与再现。于是，第一赋格主题全部重复出现。正是由于这一现象的存在，才得以表明这是一首二重赋格的整体，而不是两个各自独立的赋格。

上面论述的三部托卡塔与赋格套曲，其总体设计虽有所不同，但其共同特征却很明确。比如：托卡塔展技性的体裁特征，以及托卡塔乐章中的对比部分，都运用了赋格型的段落。此外，三部套曲中的赋格乐章，规模都很宏大，内涵与形式也非常丰富。而且结构部位的划分界限都比较清晰明确。

四、变奏曲与赋格二乐章套曲

变奏曲与赋格二乐章套曲是比较常见的组合形式。前面分析的肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》中的第十二首 ♯g 小调前奏曲，就是一首固定低音复调变奏曲，只是没有标示出体裁属性而已。

巴赫为管风琴写的《c 小调帕萨卡里亚与赋格》是这种套曲形式的典范。

帕萨卡里亚是一种舞曲形式，基本特征是运用三拍子、小调式写作，其主题主要处于低声部并不断重复出现；与之结合的上方旋律是用对比及模仿复调写作的，这些旋律也是不断进行变换发展的，由此形成复调变奏曲的特性。因为主题旋律是出现在低声部，所以，也被称作固定低音。而帕萨卡里亚便常常被当作固定低音复调变奏曲的代用词。

然而，必须明确：帕萨卡里亚与固定低音不是等同的概念。帕萨卡里亚是舞曲，虽然是运用固定低音写作的复调性乐曲，但必须遵循作为舞曲限定的三拍子这个基本条件，有时甚至还被限定必须用小调式写作，主题的长度以八小节为宜等。

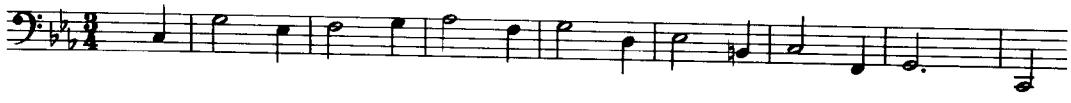
而固定低音则是不受节拍、调式限制，也不受帕萨卡里亚舞曲特性限制的作曲结构原则。固定低音的概念是从“Ostinato”（固定）结构原则延伸出来的。Ostinato 常应用于固定低音（basso Ostinato）、固定和声（harmonic Ostinato）、固定旋律（melodic Ostinato）、固定节奏（rhythmic Ostinato）等形式。

下面分析巴赫《c 小调帕萨卡里亚与赋格》套曲。

第一乐章帕萨卡里亚是一首运用固定低音原则写作的复调变奏曲。固定低音主题是 c 小调、$\frac{3}{4}$ 拍子，八小节的长度类似乐段结构，显示了作为舞曲体裁的基本特征。下例是固定低音主题。

例 464

巴　赫《c 小调帕萨卡里亚与赋格》



上例主题是由主音开始主音结束，具有完整的调性结构。体现了作为变奏曲主题的基本特征。

主题首先单独在低声部出现，如同赋格主题初次陈述时的形式。在这个主题的基础上共进行了20次变奏。主题每一次出现时，与之结合的是不断变换的对位旋律，从而形成了复调变奏曲的体裁特性。

为使对位旋律能够形成有机联系，巴赫运用了如下几种处理方法：

①固定低音主题连续出现时，运用写法相同的连贯旋律与之构成对比。前面的旋律延展出后面的旋律，使两个变奏有逻辑地连接起来形成完整音乐段落。变奏1与变奏2即属此类。变奏1、2的三个对位旋律之间不是复调性写法，但与固定低音主题则构成对比关系。

②运用可动对位原则，将相邻的两个变奏以原形与变形的关系取得材料上的统一。如变奏6与变奏7就是原形自由卡农与倒影转位的关系。变奏8又是变奏6、变奏7的综合发展。总之，在固定低音主题基础上的变奏旋律，必须用严谨的逻辑连结成完整的统一体。

巴赫对固定低音主题的应用是非常多样化的。由此可见，固定低音并非绝对的概念，固定低音主题也需要变化。

下面将巴赫这首乐曲中对固定低音主题的应用情况加以分析：

帕萨卡里亚中的前四个变奏其固定低音主题均保持原形，未作任何变化。由变奏5开始对固定低音主题交替进行了多样化的处理。

下面用图表将固定低音主题的应用情况加以罗列：

单独陈述	主题形态	原形	变形	原形	变形	上声部原形	中声部变形	变形	原形
固定低音主题	变奏次序	1.2.3.4	5	6.7.8	9.10	11.12	13	14.15	16.17.18.19.20

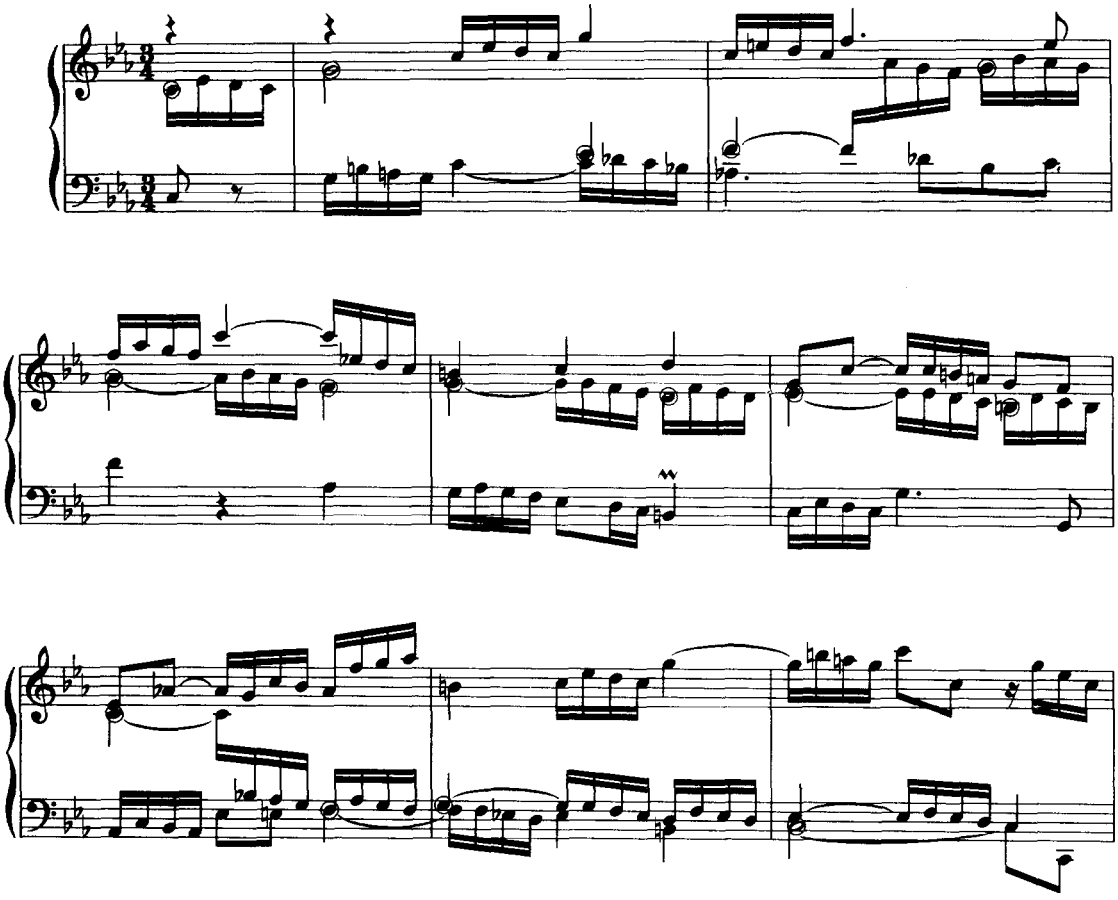
由上表可以看出，保持原形并处在低音位置上的，即名副其实的固定低音共出现13次。其余的八次变奏中，转入上声部保持原形的两次，转入中声部变形的一次。其他的变形其程度也是不相同的。比如：变奏18的固定低音仅将每小节的第三拍的四分音符，变成一个八分休止符加一个八分音符。这种微小的变化没有影响本质特性。所以，仍将变奏18算作原形。而变奏14、变奏15的主题，却变化非常大，它已被完全融入音型旋律之中，而且失去了声部的独立性。

帕萨卡里亚的整体布局是用三部形式的结构原则设计的，主题单独陈述，加上前四次变奏，共五次都是原样重复出现。变奏16至变奏20也是五次原样重复出现。这两端保持主题原形的部分，形成了前后的呼应与平衡对称。体现了呈示与再现的结构功能特性。中间的那些变奏所出现的新因素，则符合发展性结构的特性。正是运用这样的布局原则，将二十个变奏组织成有逻辑的三部形式的整体。

下面仅举其中的变奏13为例：

例 465

巴　赫《c 小调帕萨卡里亚与赋格》



上例是变奏 13，这里将主题移至中声部，而且与旋律音型溶为一体，但主题中的每个音的节拍位置却没有变，而且保持了声部的独立性。整个变奏 13 是一段流动感很强的三声部自由卡农。

变奏 20 具有终曲的性质，所以，声部增多。固定主题保持原形出现在低声部，上方是一对二声部无终卡农，两个声部都运用了平行声部加以陪衬，使音响丰满厚实，显示出作为结束部分的气势。最后用完全终止和双纵线结束了这首帕萨卡里亚。

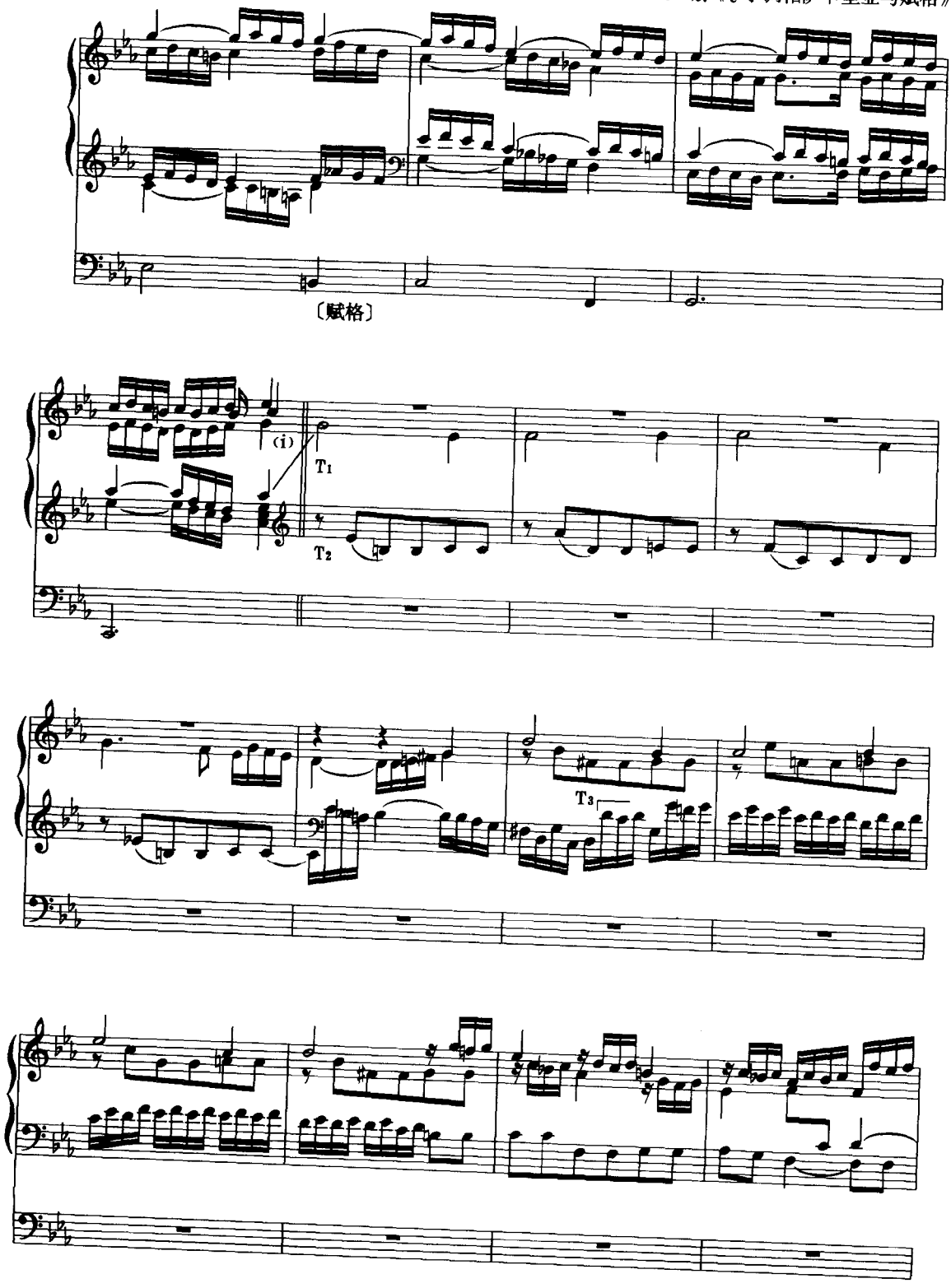
作为套曲第二乐章的赋格，运用的主题与帕萨卡里亚的固定主题相同，但不是全部。下面具体分析赋格乐章：

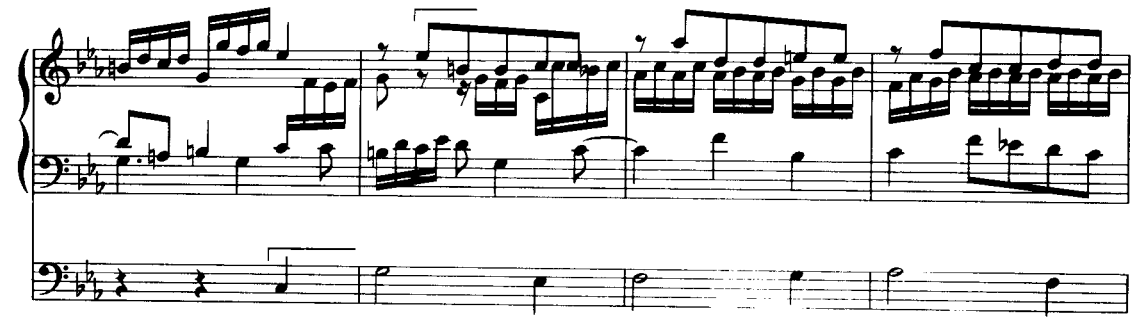
这是一首四声部三重赋格，为了保持与帕萨卡里亚乐章的紧密联系，将赋格主题的第一音 c 置于帕萨卡里亚的结束和弦的中声部，形成逻辑上的联系，但却没有效果上的联系。因为这个内声部的 c 音是不会获得清晰效果的。

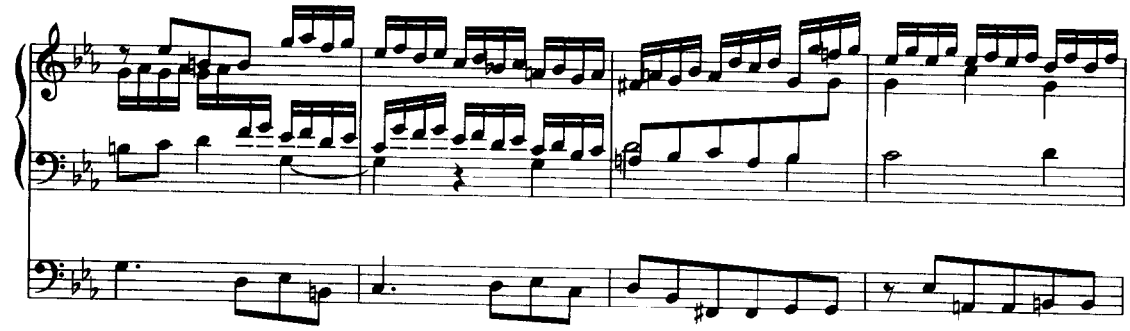
三重赋格是运用重叠式结构原则布局的，第一主题与第二主题同时呈示，第三主题是在答题进入时呈示的。此后，三个主题便以对比关系结合出现。不论是呈示部、展开部还是再现部，三个主题形影不离。下例是三重赋格的呈示部及展开部中平行大调上进入的主题：

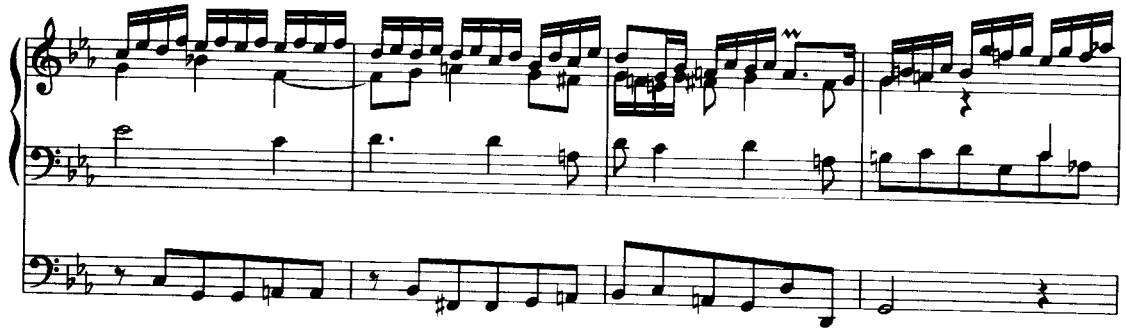
例 466

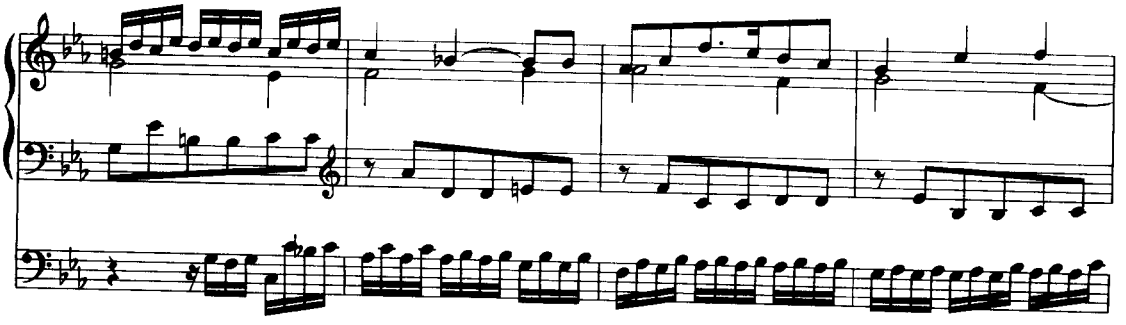
巴　赫《c 小调帕萨卡里亚与赋格》

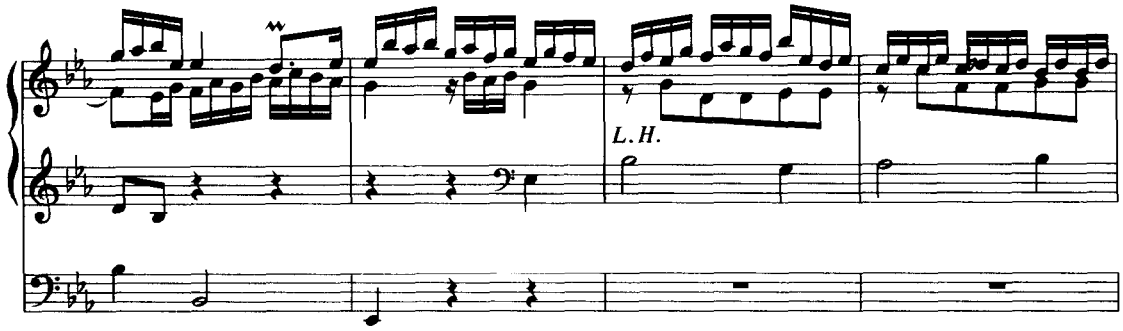


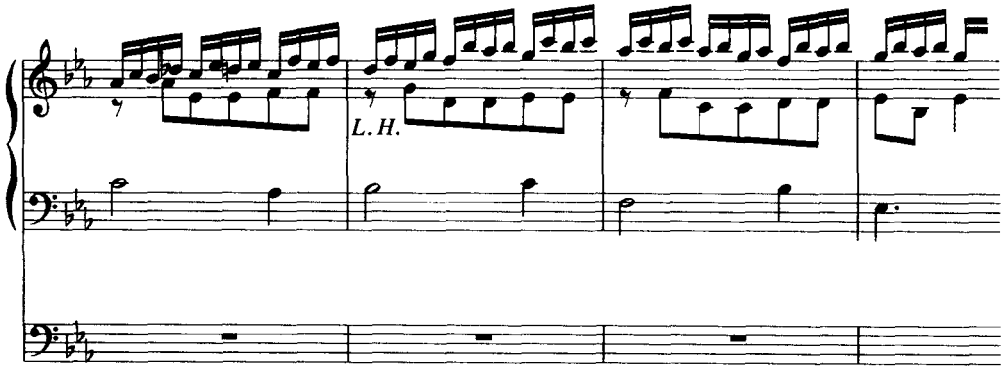












这首三重赋格整体结构宏大，调性发展丰富，三个主题以固定关系结合，除运用三重对位原则进行声部转换外，没有运用主题变形及紧接段等发展手法。

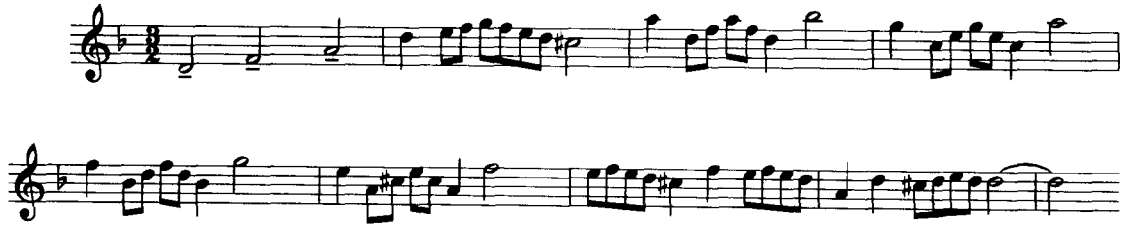
再现部终止式的和声布局以及结尾部的进一步丰富，使整首赋格同时也是整部套曲结束得宏伟而辉煌。

下面分析一部20世纪作曲家B.布里顿(英1913—1976)运用珀塞尔(英1659—1695)的主题创作的管弦乐《变奏曲与赋格》。这部作品的副标题是“给青年们的乐队指南”。

第一乐章变奏曲的主题，见下例：

例467

B·布里顿《变奏曲与赋格》



布里顿以上例主题为基础创作了十三个变奏，对主题的变化发展很大。在旋律发展上突破

了原主题的调式材料，引进了半音阶等新因素，形成丰富的调性发展，在保持变奏曲基本原则的基础上，显示了现代音乐风格特征。

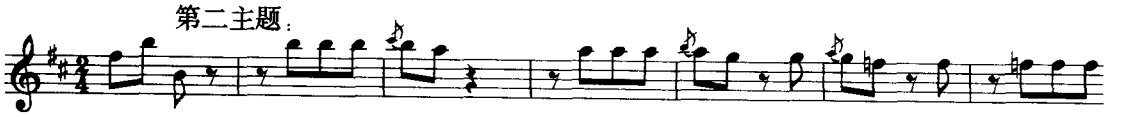
变奏曲结束后，经过连接句引出了赋格乐章。这是一首由三个主题构成的三重赋格，第三主题保持了变奏曲主题的基本轮廓，而第一、第二两主题表面看来与基础主题之间，在音乐特性及风格上都有很大差别，然而，它们却都是由同一主题演变出来的；也就是说是来源于同一母体。现将赋格中的三个主题罗列如下：

例 468

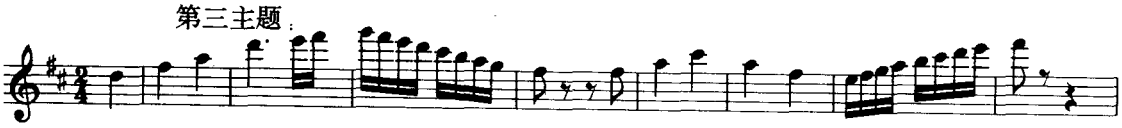
B·布里顿《变奏曲与赋格》

第一主题：

第二主题：



第三主题：



从上例不难看出：第三主题是直接来自基础主题，没有本质变化。第一主题与第二主题则是从变奏曲的变奏中再加以变化而形成的二次派生结果。

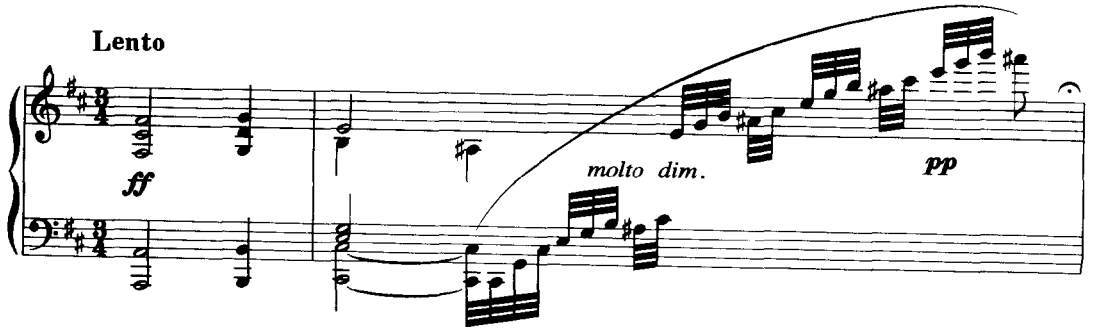
这首三重赋格的结构形式，学习者面对总谱时已完全能够自行分析了，不再赘述。

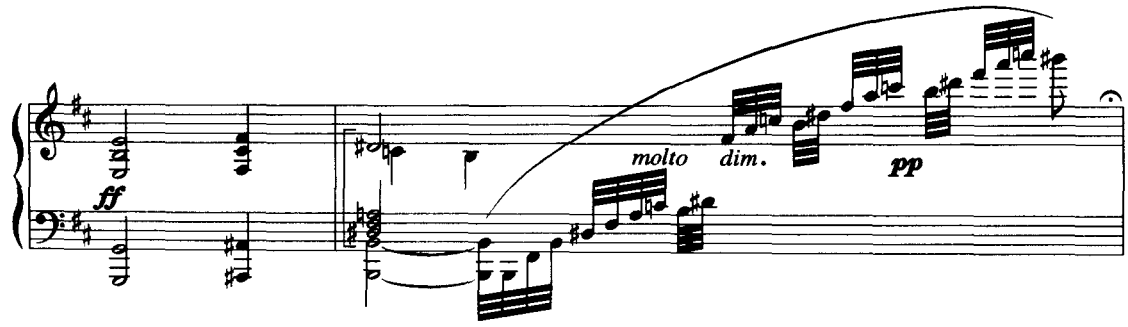
运用变奏曲与赋格组成套曲的实例很多，如贝多芬《十五首变奏曲与赋格（英雄）》、布拉姆斯《亨德尔主题变奏曲和赋格》、帕德雷夫斯基（波 1860—1941）《变奏曲与赋格》等，不再举例了。

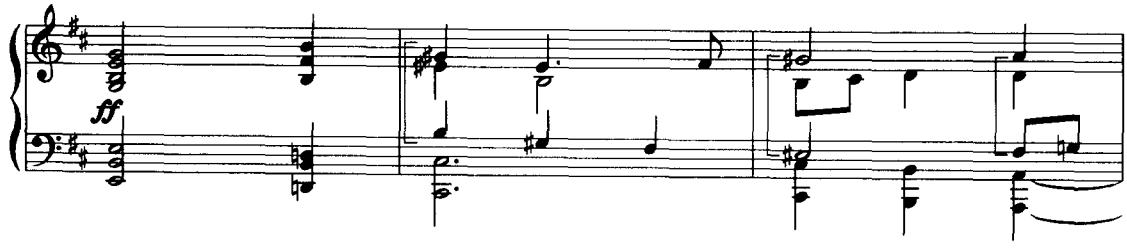
弗兰克将这种组合形式扩展成三乐章套曲的《b 小调前奏曲赋格曲变奏曲》，是将变奏曲放在最后乐章。其中的前奏曲与赋格两乐章在主题材料上的联系非常密切，见下例：

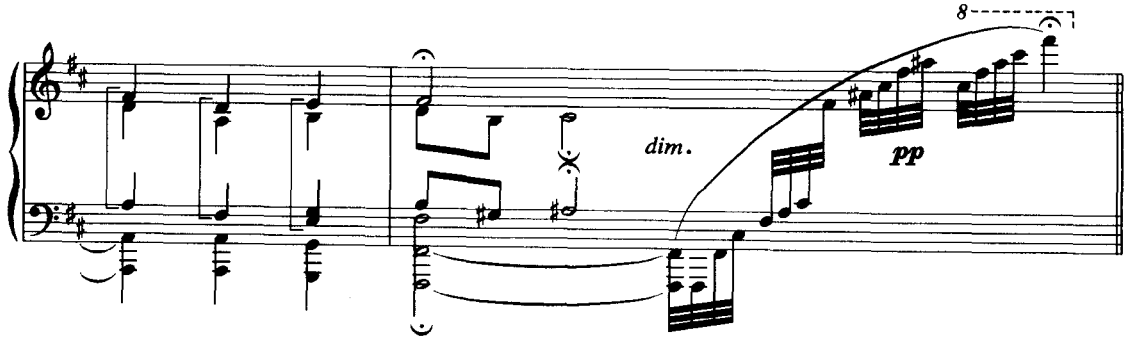
例 469

弗兰克《b 小调前奏曲赋格曲变奏曲》

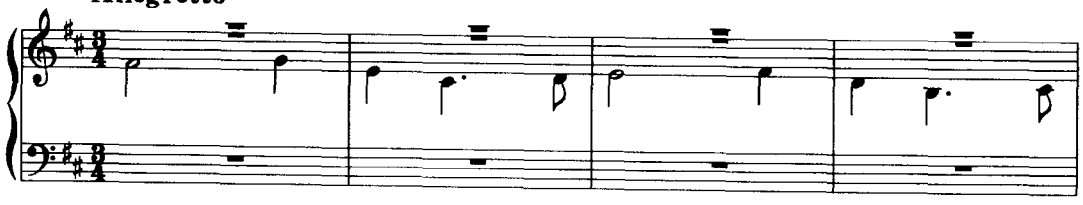


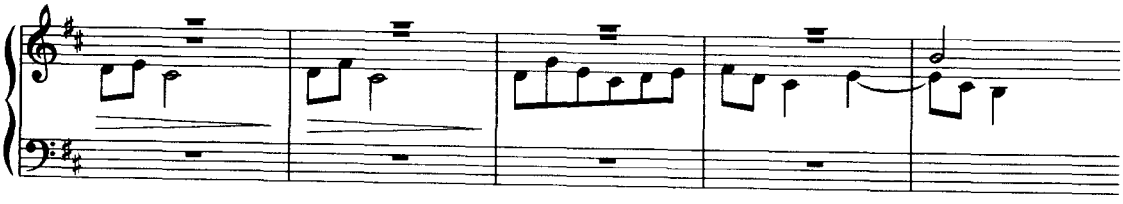






赋格 **Allegretto**





关于明确标明含有赋格的二乐章或三乐章套曲，就论述到此。事实上，任何体裁的乐曲都可以与赋格组成套曲，而且组合的方式也是可以灵活处理的，因这都是属于创作构思范畴的内容。

五、多乐章套曲中的赋格

大型的多乐章套曲将赋格作为其中的一个独立乐章，这种应用形式也比较普遍。如贝多芬《♯c小调弦乐四重奏》(作品131)第一乐章即是一首完整的赋格。柴科夫斯基《第一管弦乐组曲》是由五个乐章组成，第一乐章是“前奏曲与赋格”。柯达伊《第一弦乐四重奏》的第二乐章是“引子与二重赋格”，第四乐章是变奏曲式的赋格。米亚科夫斯基《第十二弦乐四重奏》第三乐章是完整的赋格。吴祖强《弦乐四重奏》是由四个乐章组成，其中第三乐章是运用中国传统调式写作的赋格。

赋格作为大型套曲的最后一个乐章时，可以造成终曲的辉煌气势。如前面已论述的肖斯塔科维奇《森林之歌》终曲乐章“光荣”二重赋格。贝多芬第二十九《钢琴奏鸣曲》(作品106)终曲乐章则是一首宏大的三重赋格。柴科夫斯基《第二弦乐四重奏》(作品22)，是由四个乐章组成，终曲乐章是前奏曲与赋格，由于两者在主题材料上的联系非常紧密，所以已经融为一体。

第四节 作为其他曲式组成部分的赋格

作为一种曲式，而不是独立体裁的赋格曲，可以用以写作任何类型的乐曲。如舞曲、创意曲、前奏曲及任何标题性乐曲等。在巴赫《英国组曲》、《法国组曲》中的许多舞曲都是运用赋格曲式写作的。

赋格作为一种曲式的应用情况也很多样，比如：可能是运用完整的赋格形式写作其他体裁的乐曲，也可能是将赋格作为一个组成部分而插入到其他曲式内部与之融为一体。还有一种可能是与其他曲式“融会贯通”形成一种综合形式。上述应用情况都可显示出赋格具有的适应性特征。下面分别加以论述。

一、插入其他曲式内部的赋格

二部曲式、三部曲式、奏鸣曲式、变奏曲式等，均可将赋格插入其中成为曲式中的一个组成部分。

这种情况下，赋格是不独立的，如同赋格段的应用情况，即可能具有呈示性的结构意义，也可能是发展性的段落，而作为再现部的赋格则具有了总结性的结构意义。

总之，插入其他曲式内部的赋格其结构意义、引入方式、离去方式等，都与赋格段相同。而两者的区别只是规模不同而已。赋格段以呈示部的结构原则为基础，而赋格则必须带有一定的发展部分。至于赋格的再现部分或结束部分则有时明显，而有时则可能融合到整体音乐中。

插入性的赋格用法的实例很多，如贝多芬《第九交响曲》终曲乐章的“欢乐颂”即是插入到该乐章再现部的二重赋格。

李斯特《但丁交响曲》第二乐章慢板，复二部曲式。第一部分的展开部即是用赋格形式构成，表现了悲痛沉思的音乐形象。赋格的呈示部很严谨，展开部的复调技巧也很丰富，其中运用了主题变形以及各种紧接段形式。再现部与结尾部都很清晰。是一个完整的富有戏剧性的赋格。下

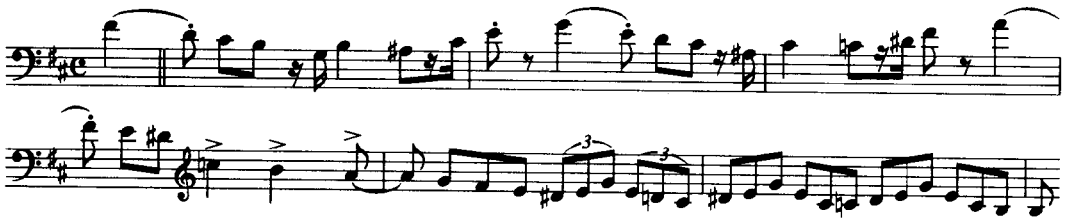
面是这个复二部曲式乐章的结构轮廓：

引子	A			B
	a	b	a_1	
	乐段	赋格	再现	合唱

赋格主题如下例：

例 470

李斯特《但丁交响曲》第Ⅱ乐章



下面再将这个插入性赋格的结构与调性布局用图式加以表明：

呈示部	中　部	再现部
b—#f—b—#f	D(平行调)—e—f—d	b(主题扩大)

从上图可以明了，李斯特这个插入性赋格其结构是完整的。然而，从第二乐章总体看，这个赋格只是复二部曲式的一个组成部分而已。因此，是不独立的。

柴科夫斯基《a 小调三重奏》的第二乐章“主题与变奏”共有十一次变奏，其中的变奏 8 是一个完整的赋格。

将赋格插入其他曲式内部的应用形式，在不同时代不同风格的作曲家作品中都可见到。不再举例。

二、赋格与其他曲式的综合形式

赋格作为一种曲式常与其他曲式结合起来形成一种综合形式。比如在奏鸣曲式的主体结构中融合进赋格的结构原则而形成具有双重结构特性的综合形式。这与前面研究赋格整体的结构形式时提到的，以调性布局为依据的三部形式、回旋形式等是不同的。现在论述的综合形式是将赋格与另一曲式融为一体，这里融合的因素超出了调性范围，其中包含了两种体裁特性的融合。下面分别举例论述。

1. 奏鸣曲式与赋格的综合形式

奏鸣曲式与赋格的结构原则和陈述方式结合起来融为一体而形成的，具有双重结构特性的综合形式，已突破了单一曲式类型的思维定式，综合了多种结构原则于一体，从而显示出新的活力。

贝多芬《钢琴奏鸣曲》(作品 101) 第四乐章，即是一个较为典型的例子。这个乐章是奏鸣曲

式，呈示部结束后，开始了展开部，而这里也正是赋格呈示部的开始。这是一首 a 小调四声部赋格。呈示部以奏鸣曲主部主题为基本材料，赋格主题初次陈述是在低声部单独进入，之后自下而上在四个声部依次进入结束后，又在低声部补充进入一次。经过第一间插段，赋格中部首次进入的主题是在平行调 C 大调上，体现出典型的布局原则。

赋格的中部，主题发展非常丰富，运用了紧接段及主题变形等手法，尤其是间插段其规模都比较长大，各种卡农模进及灵活的织体使间插段充满活力。

奏鸣曲的再现部，调性回到 A 大调。这里也是赋格的再现部，尽管调性由小调变为大调。但仍然是传统原则的扩展，与巴赫的小调赋格几乎最后都结束在大主和弦的原则一样。主题材料的再现就更为一致了，原本赋格的主题就是奏鸣曲呈示部的主部主题。况且，赋格是作为奏鸣曲展开部的结构功能出现的，目的就是发展主题。所以，再现部的吻合也就成了必然的结果。在织体写法上，奏鸣曲的呈示部主部主题就是运用复调写法构成，而且还运用八度二重对位的原则进行了转位。

辉煌的结尾部，对于奏鸣曲和赋格来说，都是相当自然的组成部分。

除上面分析的贝多芬奏鸣曲外，布拉姆斯《大提琴奏鸣曲》(作品 38)终曲乐章，整体上也是一首奏鸣曲式的赋格。

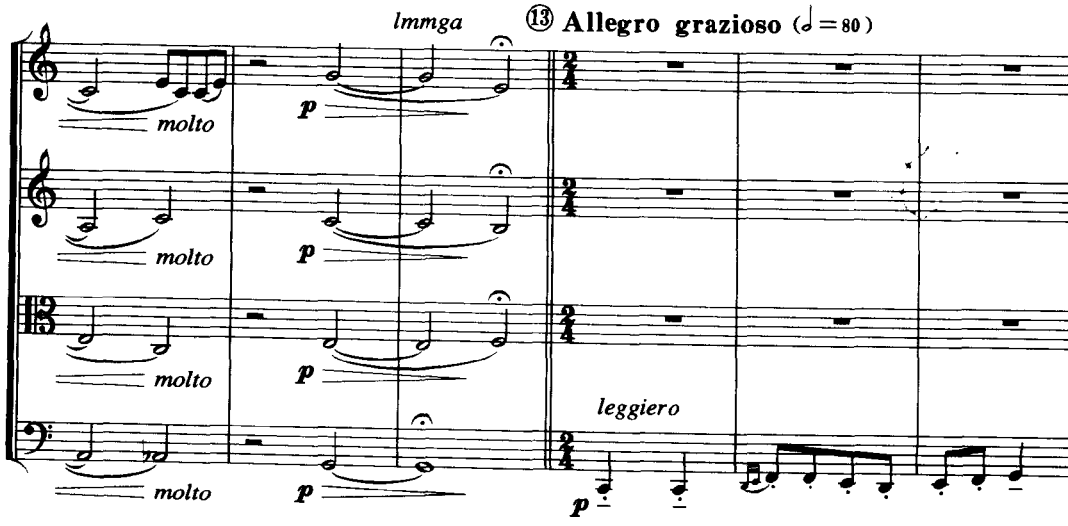
米亚科夫斯基《第二十一交响曲》是一首单乐章的交响曲，是在奏鸣曲式的主体结构中融合进赋格的结构原则。无论从奏鸣曲式的角度，还是从赋格曲式的角度，都能得出合乎逻辑的分析结果。

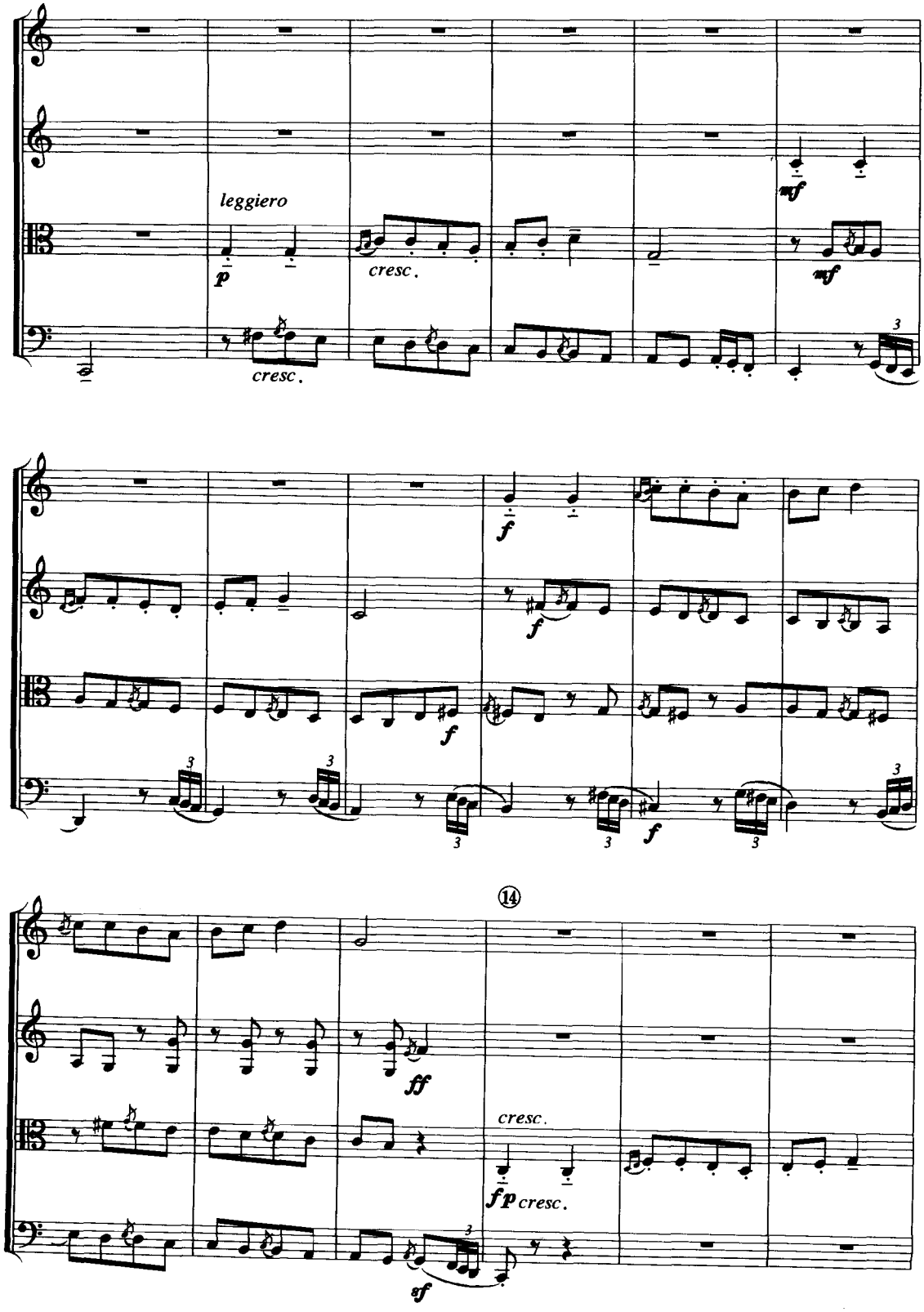
2. 变奏曲式与赋格的综合形式

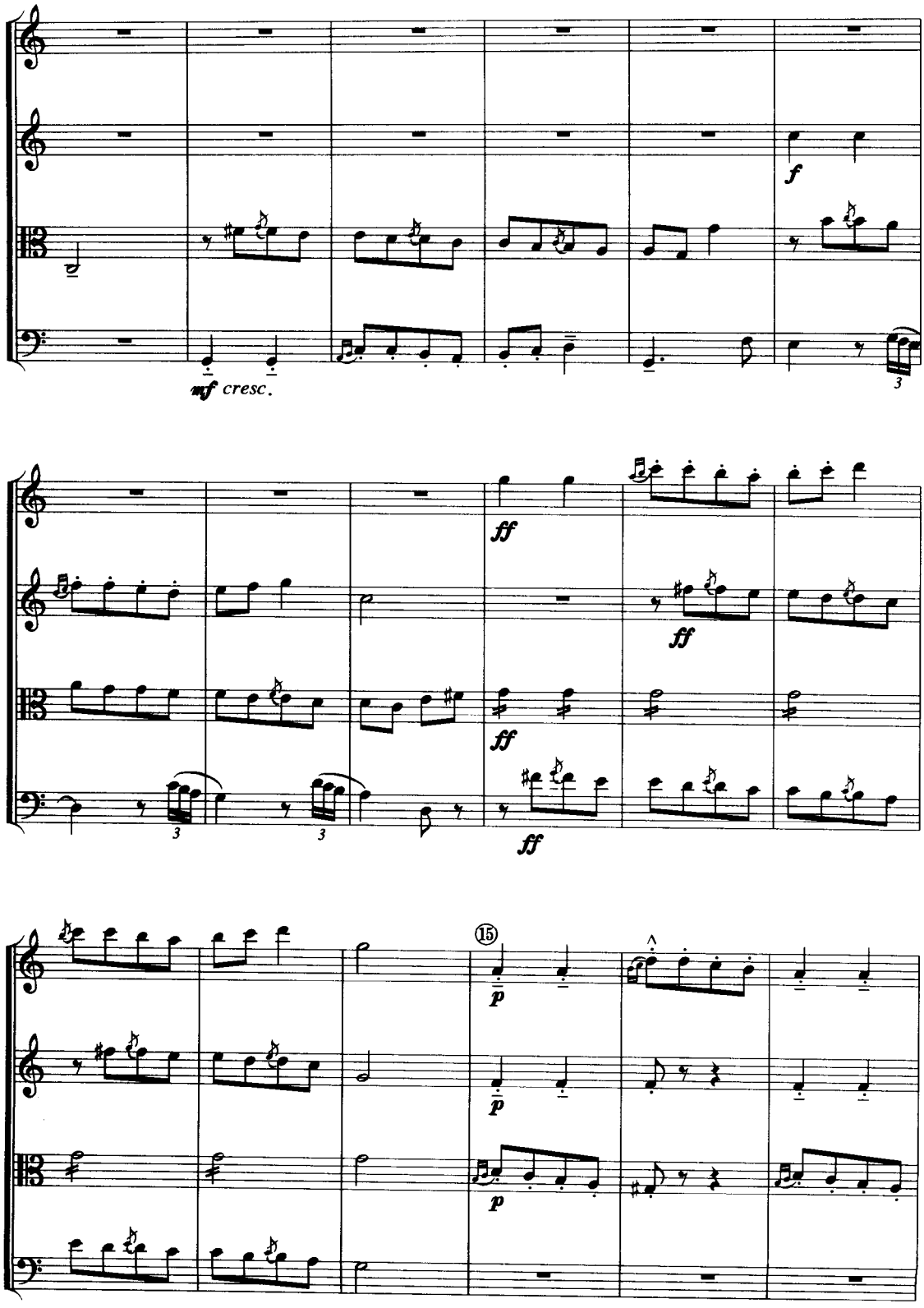
变奏曲式与赋格加以融合而形成的综合形式，与前面讲述的将赋格作为变奏曲中的一个变奏的应用情况是不相同的。因为，作为一个变奏的赋格在变奏曲中是与其他变奏没有结构上的联系的。现在研究的是将变奏曲式与赋格结构原则及陈述方式融为一体的综合形式。也可称作变奏曲式的赋格。下面分析实例：

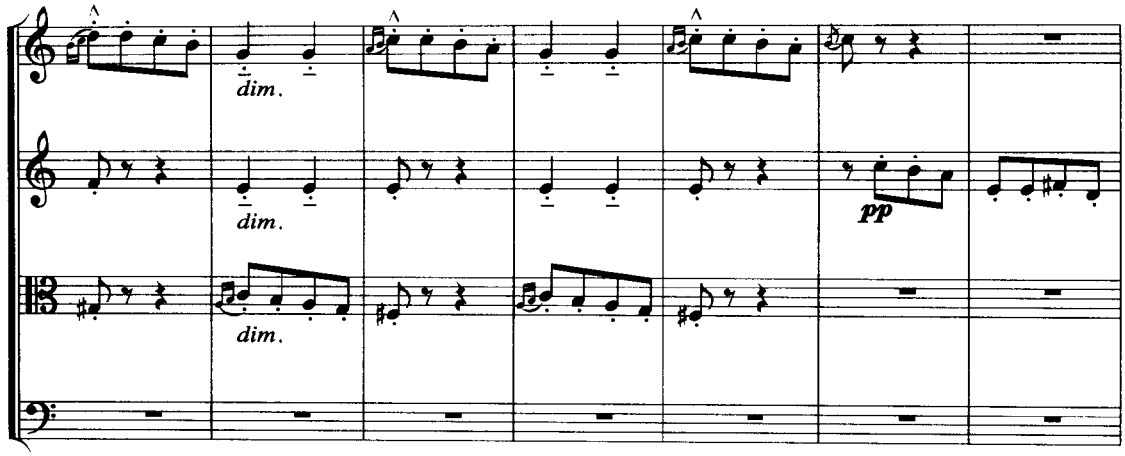
例 471

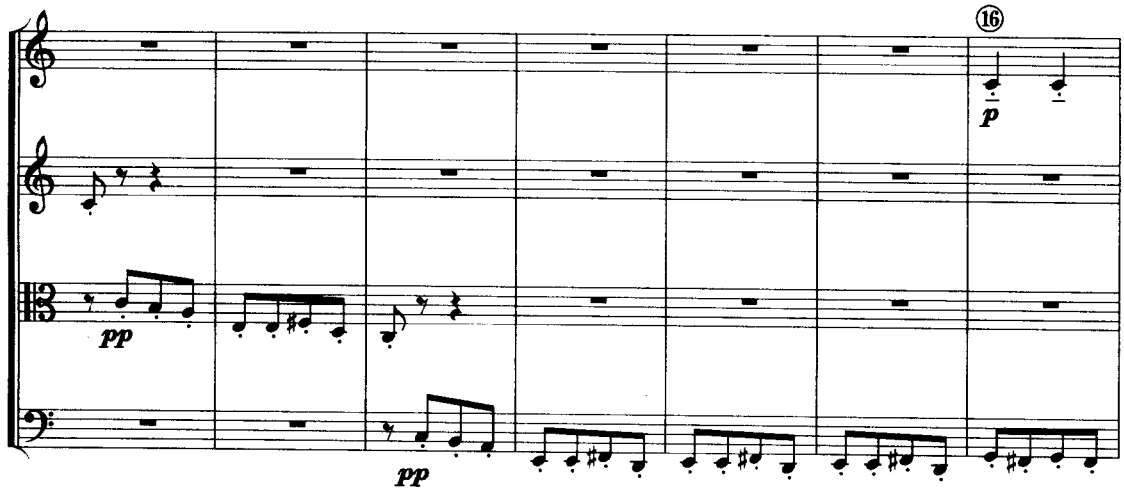
柯达伊《第一弦乐四重奏》第四乐章

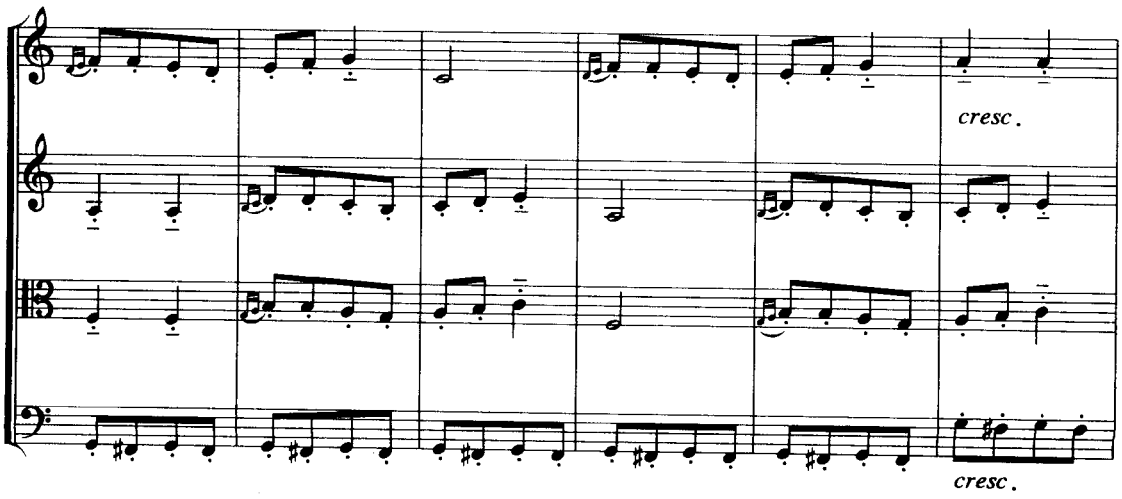


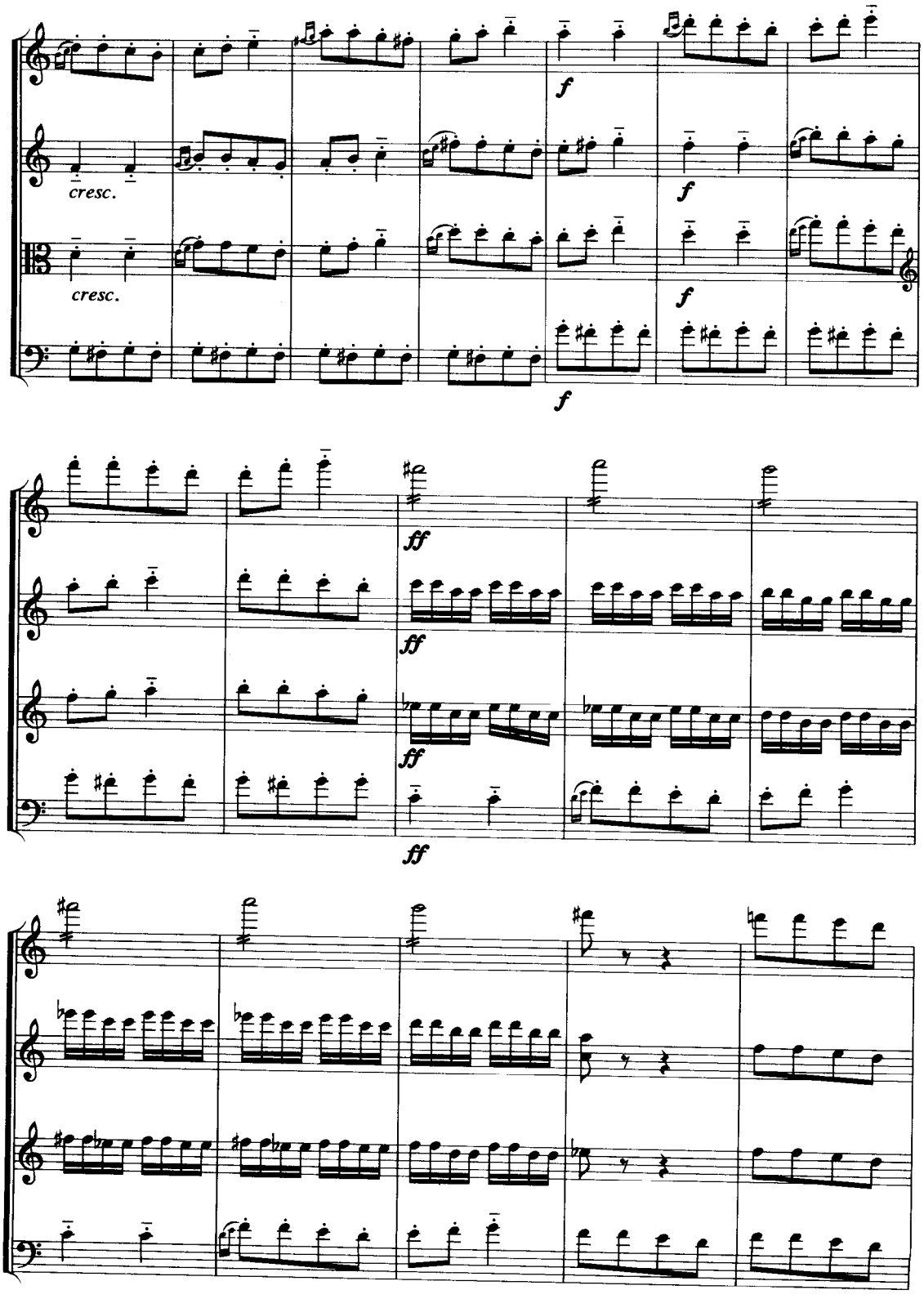

leggiero
p
cresc.
cresc.
mf
mf
f
f
f
f
f
⑭
ff
cresc.
fp cresc.
sf

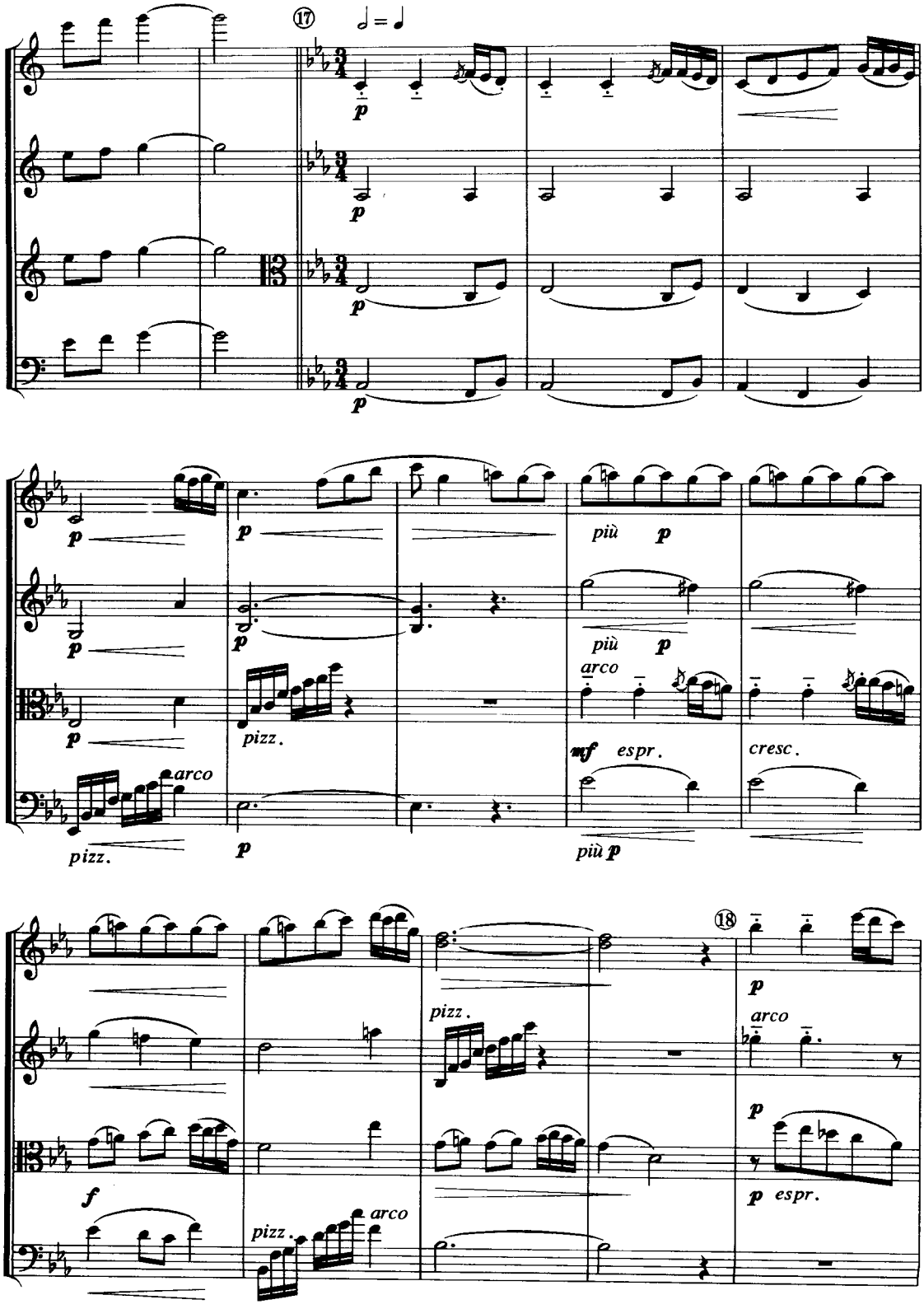

f
mf cresc.
ff
ff
ff
ff
15
p
p
p

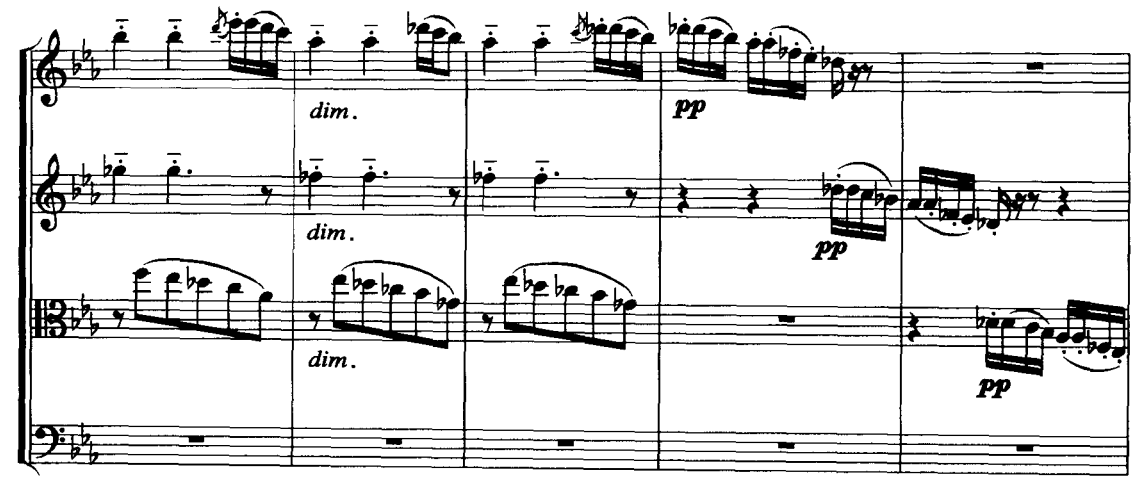

dim.
dim.
dim.
pp

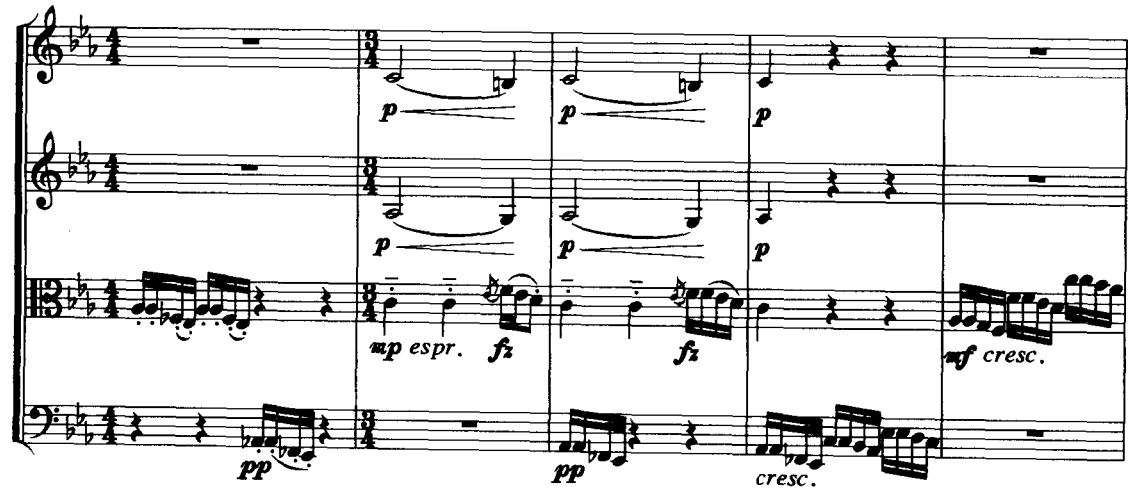

16
p
pp
pp

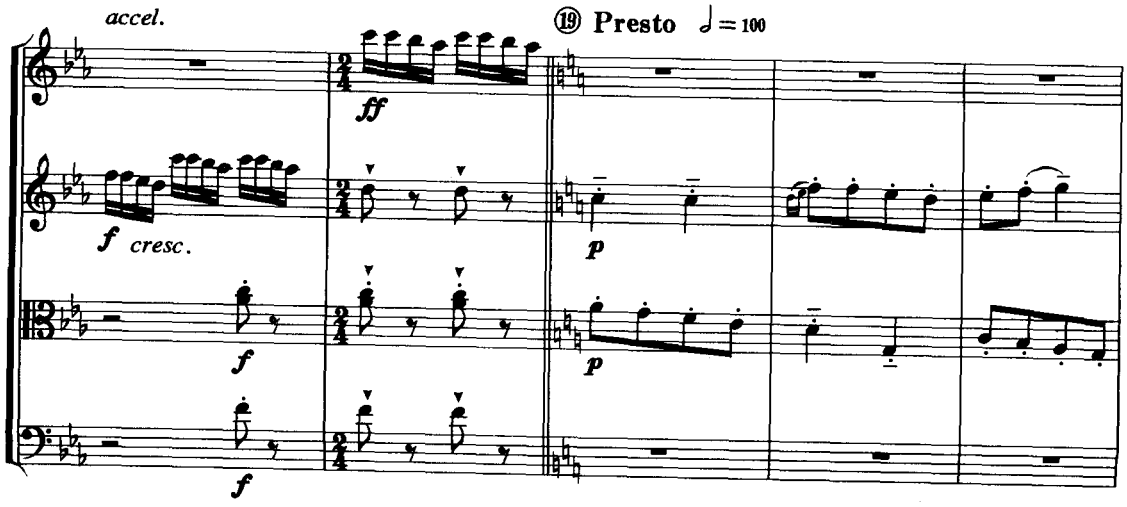

cresc.
cresc.

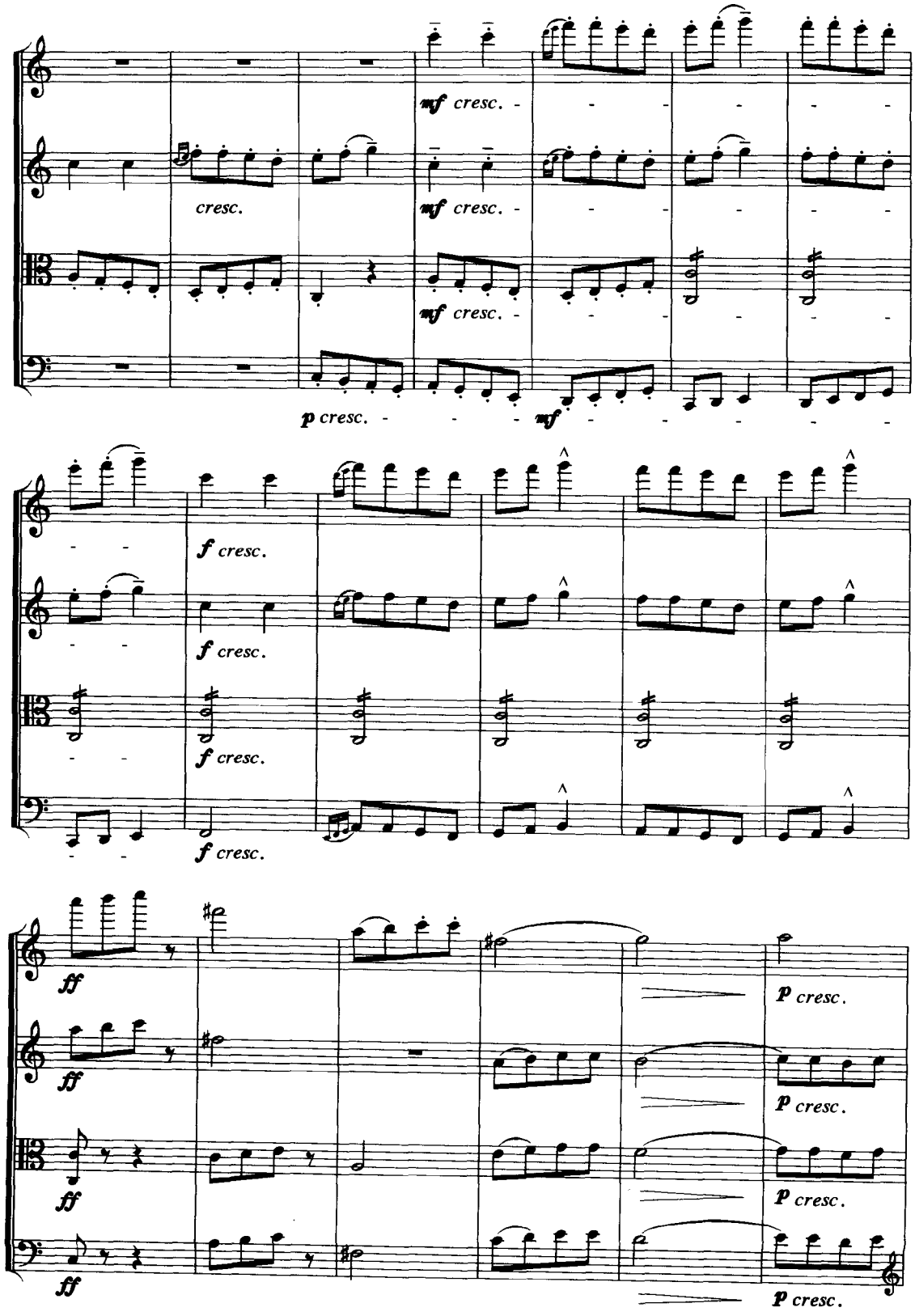

f
cresc.
f
cresc.
f
f
ff
ff
ff
ff

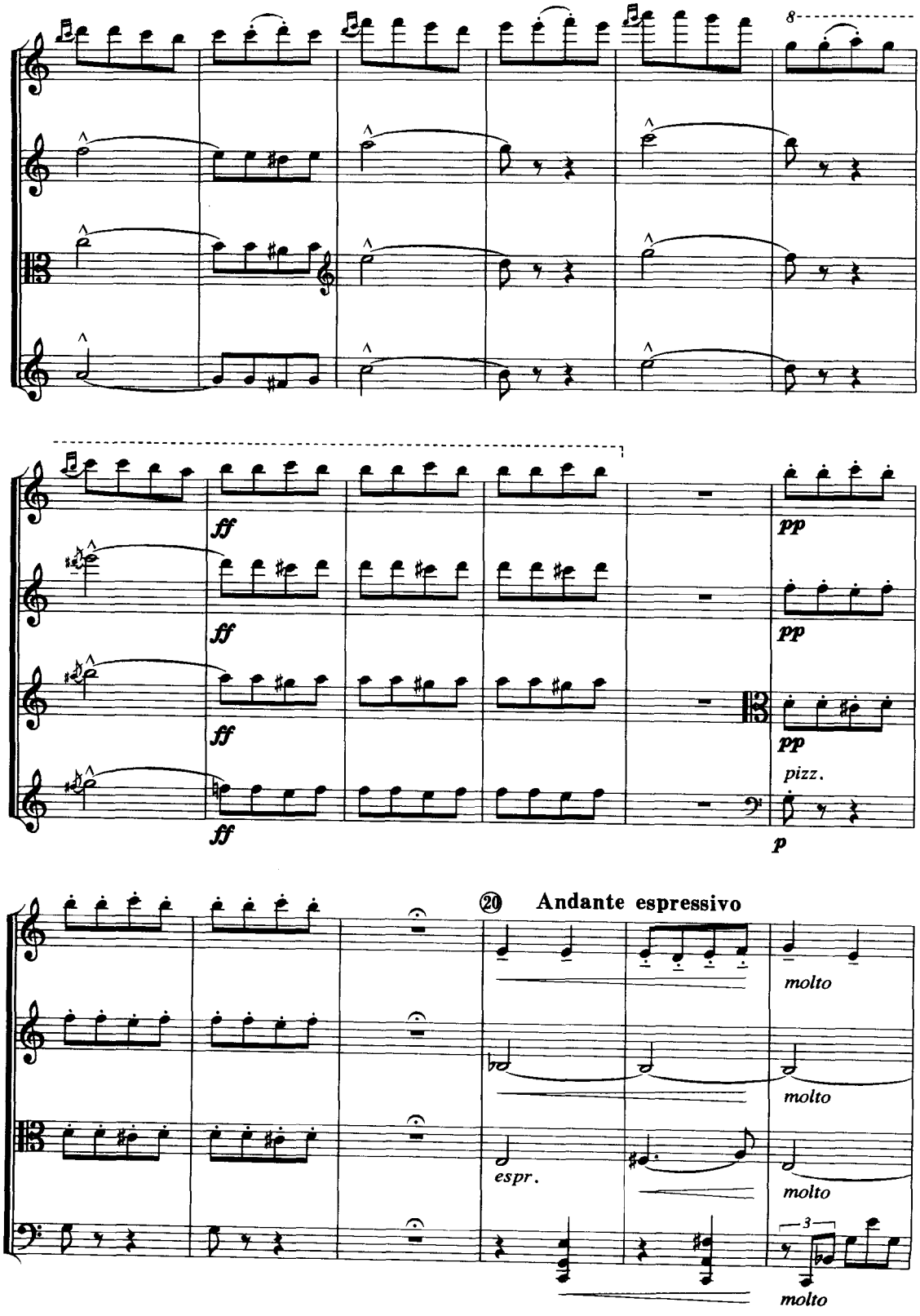

⑰
p
p
p
p
p
p
p
p
p
pizz.
arco
pizz.
p
più p
più p
arco
mf espr.
cresc.
più p
f
pizz.
arco
pizz.
⑱
p
arco
p
p espr.

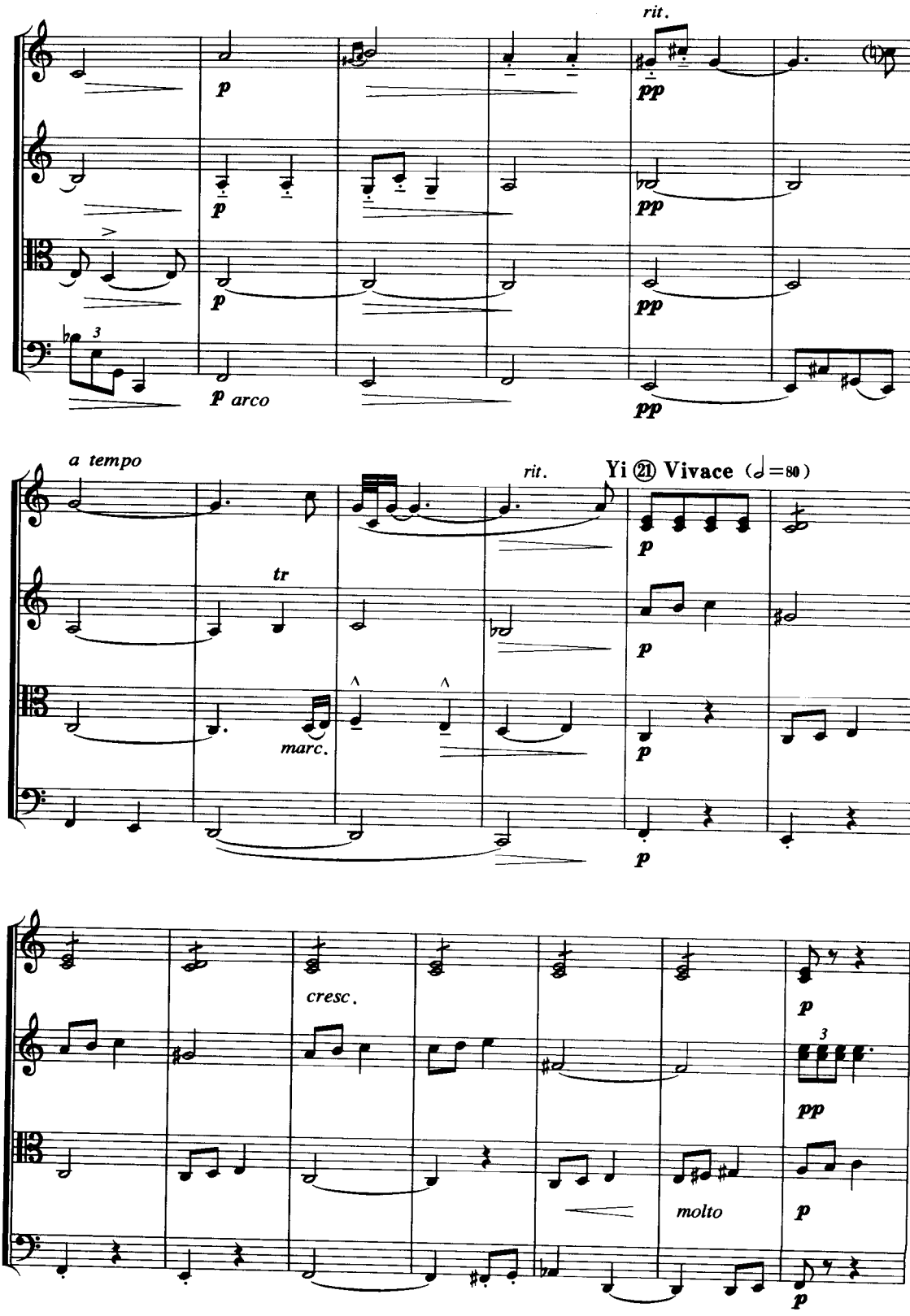

dim.
pp
dim.
pp
dim.
pp

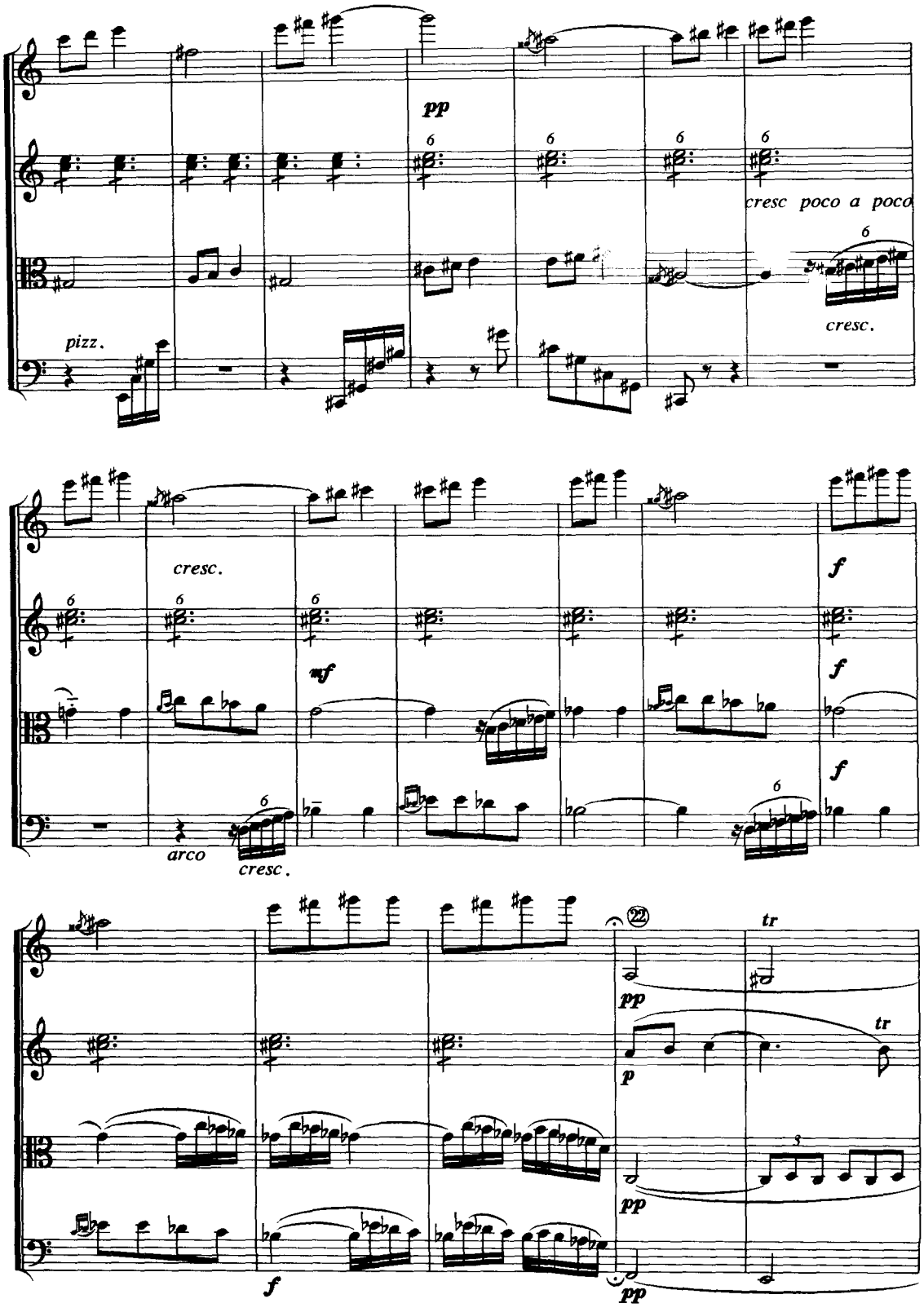

p
p
p
p
p
p
mp espr.
fz
fz
mf cresc.
pp
pp
cresc.

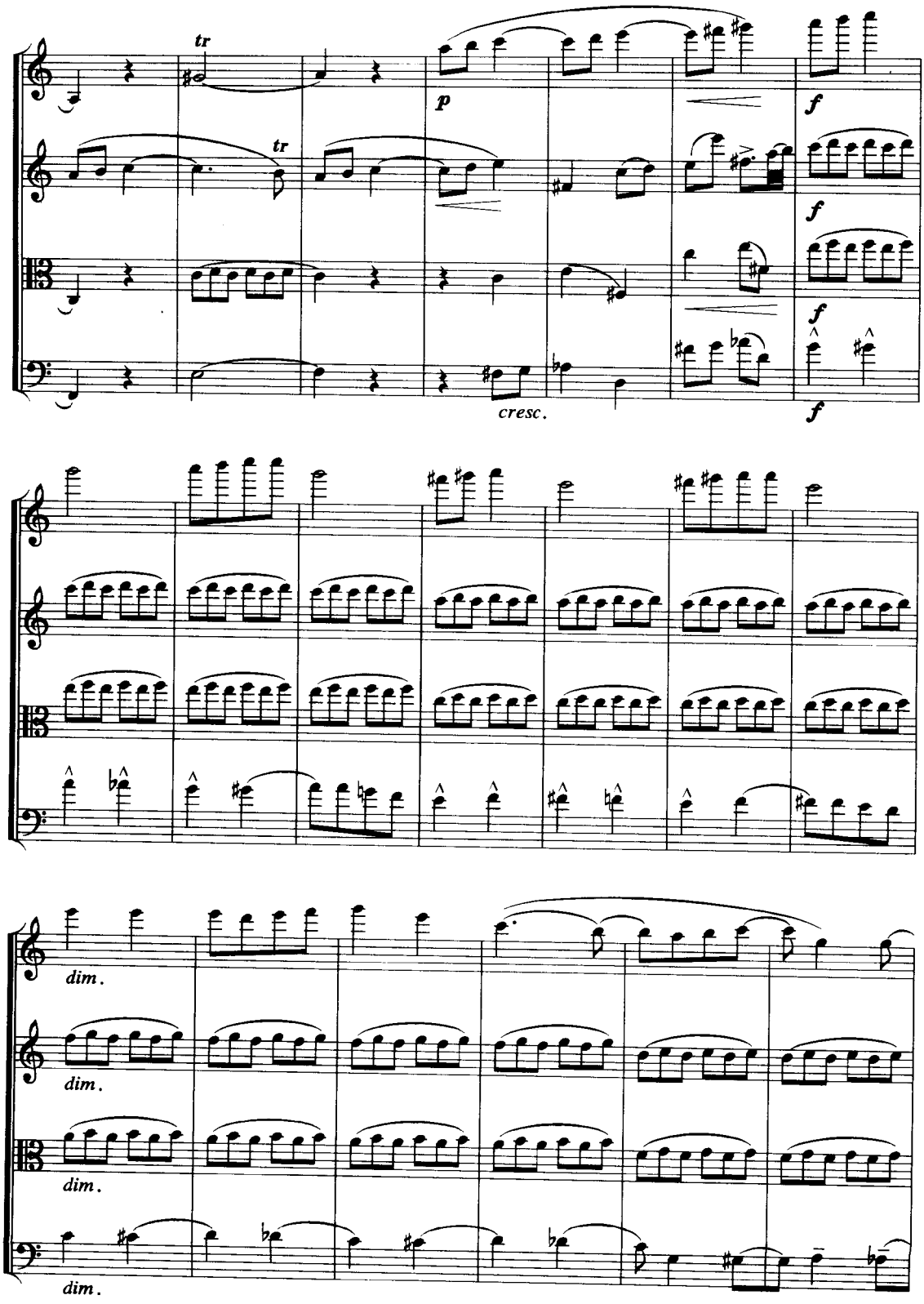

accel.
ff
⑲ Presto ♩=100
f cresc.
p
f
p
f

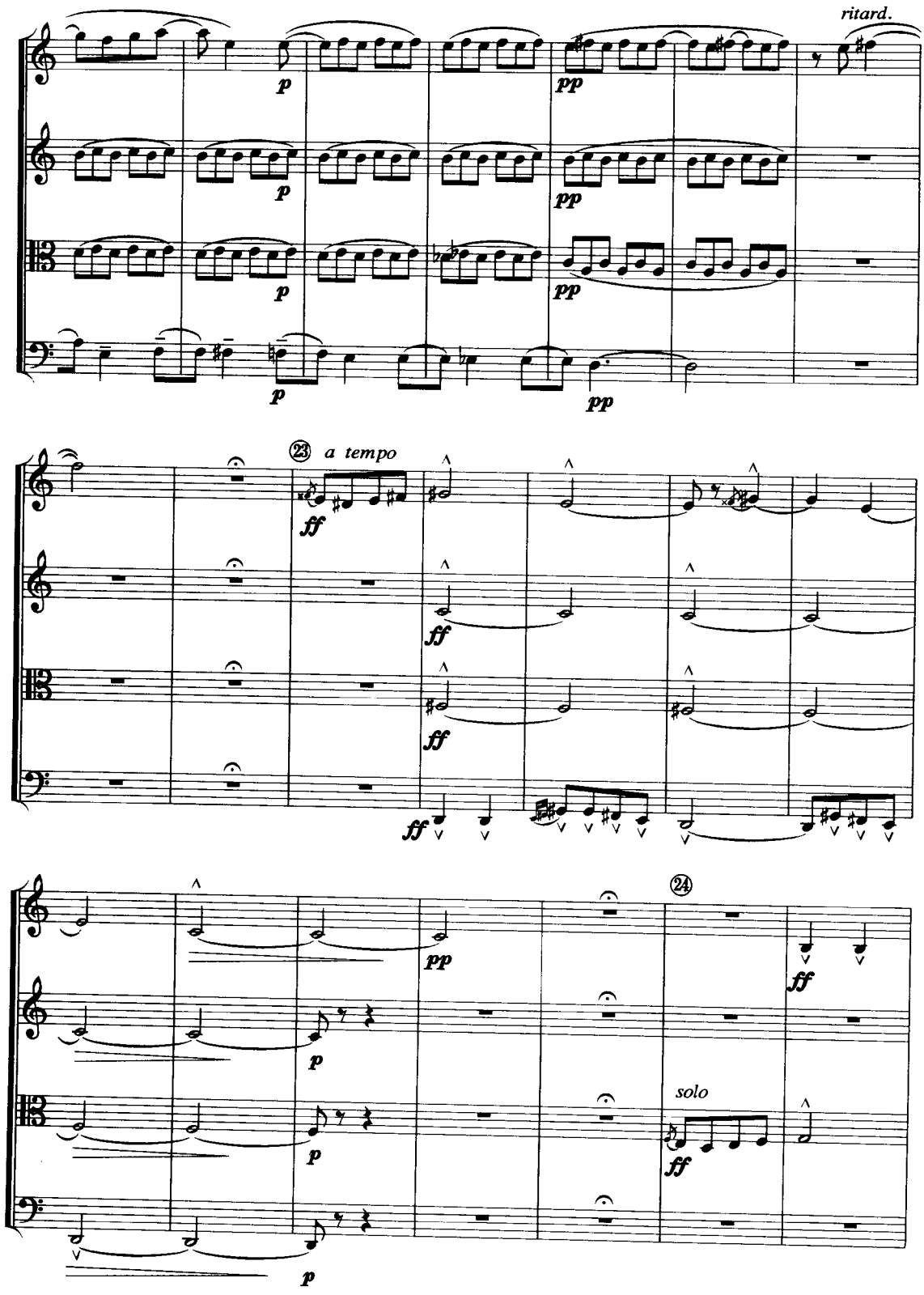

mf cresc.
cresc.
mf cresc.
mf cresc.
p cresc.
mf
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
ff
ff
ff
ff
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

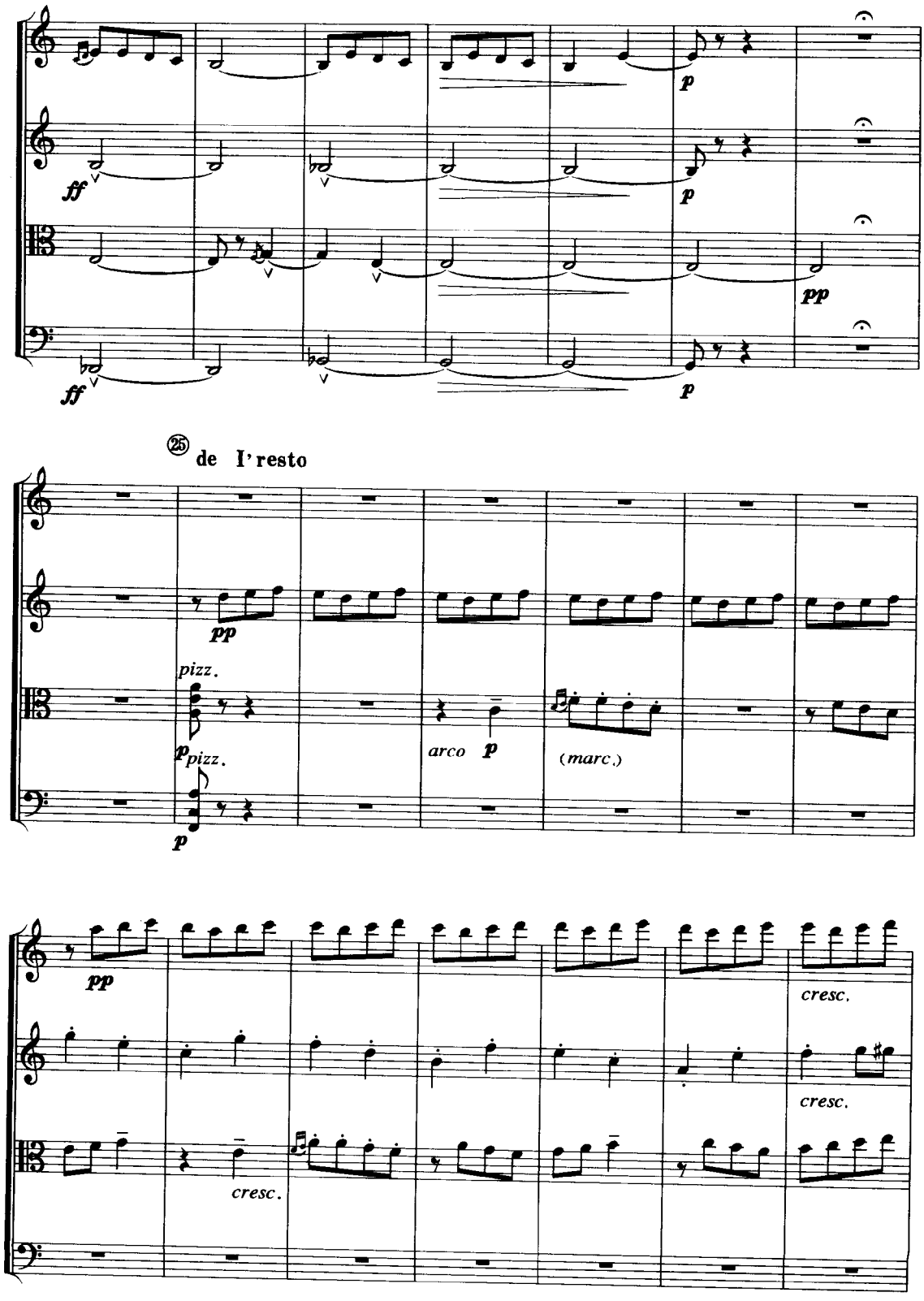

8
ff
ff
ff
ff
pp
pp
pp
pizz.
p
⑳ Andante espressivo
molto
molto
espr.
molto
3
molto

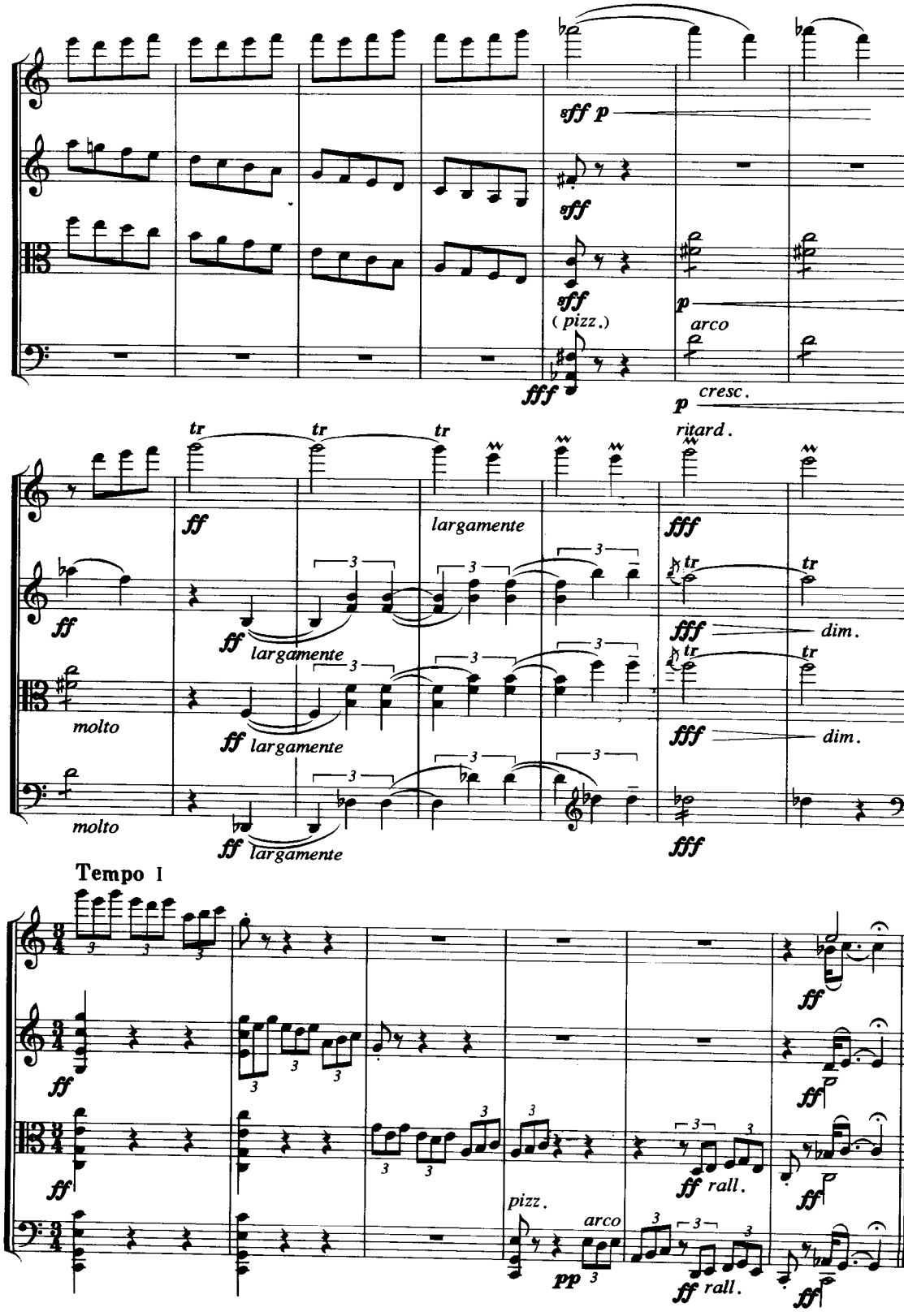

rit.
p
pp
p arco
a tempo
tr
marc.
rit.
Yi ㉑ Vivace (♩=80)
cresc.
molto


pp
cresc poco a poco
pizz.
cresc.
cresc.
f
mf
f
f
arco
cresc.
22
tr
pp
tr
p
pp
f
pp


tr
tr
p
f
f
f
f
cresc.
dim.
dim.
dim.
dim.


ritard.
p
pp
23
a tempo
ff
24
solo


ff
p
ff
p
pp
p
㉕ de I'resto
pp
pizz.
p pizz.
p
arco p
(marc.)
pp
cresc.
cresc.
cresc.


sff p
sff
sff
(pizz.)
fff
p
arco
p
cresc.
ritard.
tr
ff
largamente
fff
ff
ff largamente
fff
dim.
molto
ff largamente
fff
dim.
molto
ff largamente
fff
Tempo I
ff
ff
ff
ff
ff rall.
ff
pizz.
arco
pp
ff rall.
ff

上例是变奏曲，由匈牙利民歌主题与二十五个变奏构成。例中所引的是由变奏 13 至曲终，这一部分就是赋格的整体结构，于是出现了变奏曲与赋格相融合的综合形式。

例中标示的⑬即是变奏 13，这个变奏同时也是赋格的基本呈示部。赋格主题首先在大提琴声部单独陈述，调性 C 大调。赋格主题也就是变奏曲的主题。主题陈述之后中提琴奏答题，第二小提琴与第一小提琴分别奏出主题与答题，四次进入完成了赋格的基本呈示部。同时变奏 13 也由此而结束。

变奏 14 是赋格的副呈示部，中提琴单独奏主题，大提琴奏答题。第二小提琴与第一小提琴分别奏主题与答题，但比基本呈示部提高了一个八度。副呈示部结束在两个八度的属音 G 上，构成了一个明确的终止式结束了赋格的总呈示性段落。

变奏 15 是赋格的展开部，直接由平行调 a 小调进入主题，体现了传统赋格的布局原则。平行调主题进行延展之后，是一个短小的间插段，这个间插段是由三个声部无对题的模仿构成。

变奏 16 是主题在一小节距离上构成的卡农式紧接段，四个声部同时结束在属音 G 上。整个变奏 16 是赋格展开部最为严格的紧接段，主题在 C 大调由第一小提琴奏出起句，一小节后第二小提琴与中提琴用平行三度的结合对第一小提琴声部奏出的主题进行模仿，构成下三度与下五度(平行进行)的卡农紧接段。之后又进行了八度移位，由中音区逐步推进到高音区，结合以力度的增长，形成了赋格的第一个高潮。

变奏 17 调性转为♭E 大调—♭B 大调，节拍变为 $\frac{3}{4}$。第一小提琴与中提琴先后进入的主题旋律与答题(♭B 大调)旋律在节奏方面有了变化，音域也有了较大的伸展。

变奏 18 首先是用特殊的调式音阶在第一小提琴声部进入主题，经过一个连接性的间插段，中提琴声部在 c 小调上进入了主题，其后由上行模进的音型构成的间插段结束了赋格的展开部。

变奏 19 是赋格的再现部，调性转回 C 大调，主题回到呈示部中的原形。首先由第二小提琴在主调 C 大调进入主题，其后由第一、第二小提琴用八度重复再次进入了主调上的主题，并结束于 C 主音上。后面的间插段是由主题动机的不断模进构成。间插段中两次用休止符使音乐戛然停止在 C 调的导七和弦与属七和弦上，变奏 20 开始处的以 C 为根音的 F 调的属七和弦，将两个变奏(变奏 19、20)的功能关系紧密连接了起来。

变奏 20 是抒情性段落，如歌的主题由第一小提琴奏出。

变奏 21 的前半部分是间插段，后半部分是由多重调性构成的紧接段。也是调式调性发展最丰富的紧接形式。

变奏 22 前半部分是间插段，与变奏 21 中的多调性主题紧接段形成了情绪上的对比。后半部分在第一小提琴的高音区进入了略加变化的主题，柔和而优美。

变奏 23 第一小提琴在 E 大调上进入了不完全的主题，一小节后大提琴在 D 利第亚调式上进入了完全的主题。

变奏 24 是变奏 23 的转位，并改换了调式调性。

变奏 25 与结尾密不可分。这首极富匈牙利民族风格特征的变奏曲式的赋格，便结束在辉煌的音响之中。

3. 赋格与幻想曲的综合形式

幻想曲是一种音乐体裁，没有确定的结构形式，但却具有鲜明的体裁特性，如结构形式灵活自由，旋律音调与节奏自由奔放，充满浪漫气质以及复调与主调两种写法结合应用等。

赋格与幻想曲的综合形式和前面论述的幻想曲与赋格两乐章套曲不是一个概念。综合形式是指将赋格的结构原则与幻想曲的体裁特性加以综合而形成的新的形式——赋格幻想曲。这种形式既是赋格，也是幻想曲。总而言之，是二元综合体。

这种综合形式早在贝多芬的赋格中即已出现，尽管没有具体标上“赋格幻想曲”字样，但乐曲本身已显示了这种综合形式的气质特性。在近现代赋格中，幻想曲式的赋格，或赋格幻想曲则是比较多见的。不再举例。

练　习

1.写作包含赋格的二乐章套曲，从下列组合形式中任选一种：

①前奏曲与赋格。

②托卡塔与赋格。

③幻想曲与赋格。

④固定低音复调变奏曲与赋格。

2.运用弦乐四重奏形式写作一首变奏曲式的赋格(运用中国传统调式创作)。

第二十八章　其他复调音乐形式

第一节　综　述

复调音乐形式是一个广义的概念，既包括独立体裁的复调乐曲，也包括作为曲式而应用于其他音乐中的复调音乐段落。总之，只要运用复调技术原则创作的音乐，都属于复调音乐形式的范畴。

前面已集中地论述了各种类型的赋格曲，以及作为曲式而应用的赋格。除此之外，还有其他一些复调音乐形式需要进行论述，但不能包罗万象，只能从中选择有限的几种常见形式加以概述。

第二节　创意曲

创意曲的概念及一般情况，本教程第七章已进行过讲述。虽然讲述的是二声部创意曲，但其构成原则及结构形式等对任何声部的创意曲都是共同的，所以不再重复。

第三节　复调变奏曲

复调变奏曲的基本结构原则，是以一个具有相对独立意义的主题作为结构基础，不断重复出现。但作为结构基础的主题其表现形态是非常多样化的，可能是动机式的旋律型，也可能是完整的乐句或乐段等；与主题结合的其他声部必须是不断变换的对位旋律，这种情况才可称作复调变奏曲。而且，这也是与一般变奏曲的区别所在。

复调变奏曲作为一种音乐体裁，它可以独立存在，也可与其他体裁的乐曲组成套曲。如前一章已经论述过的，复调变奏曲与赋格组成二乐章套曲等。

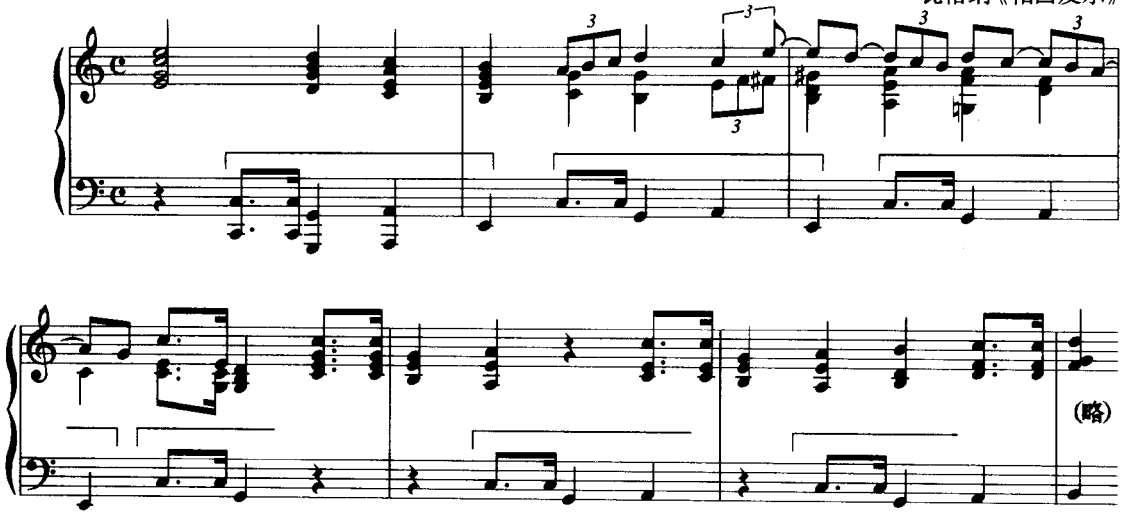
复调变奏曲作为一种创作原则，它的应用范围是相当广泛的。下面以基础主题的结构形式进行分类论述。

一、动机式固定旋律型的复调变奏曲

运用简短动机作为固定旋律型写作复调变奏曲，在处理上要注意两项原则，其一是固定旋律要具有明晰的调性结构与节奏特性，这样才能真正起到基础结构的作用。其二是将短小的固定旋律与具有完整结构意义的对位旋律，富有逻辑地结合起来以构成良好的复调结构。见下例：

例 472

瓦格纳《帕西发尔》

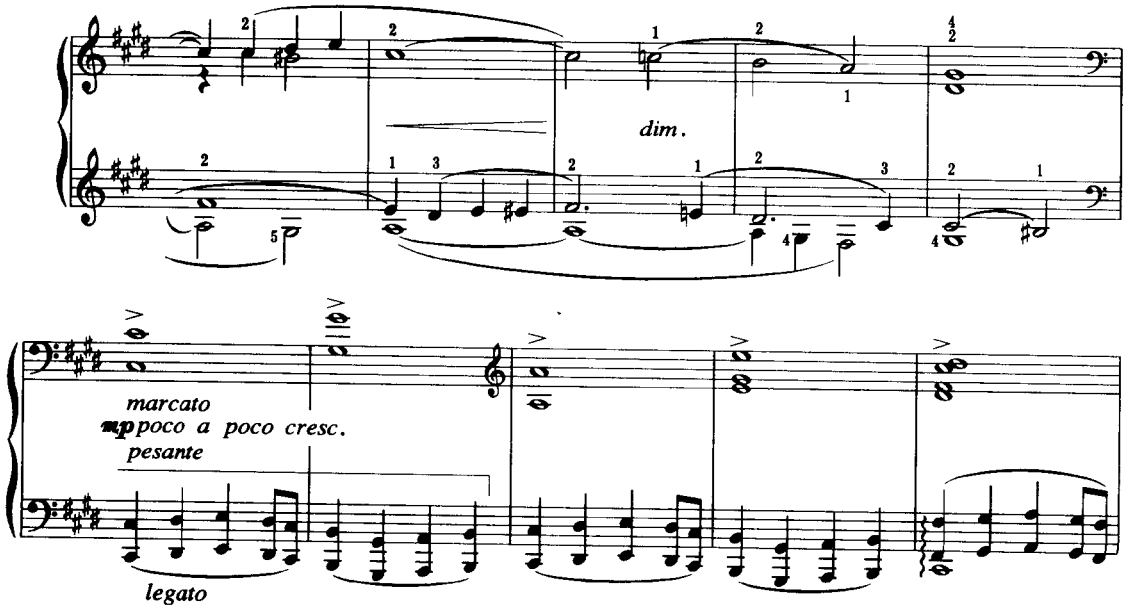


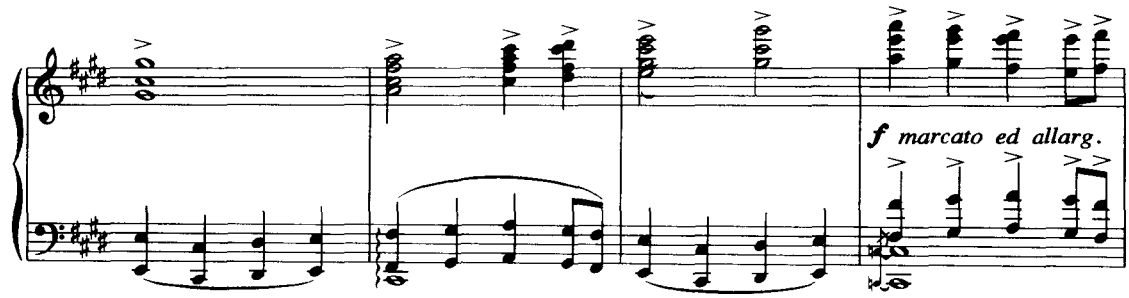
上例的固定旋律型只有一小节，但 C 大调的主属功能却十分明确，真正起到了建立调性的作用；与之结合的优美连贯的对比旋律是在第四小节的第三拍上结束了第一乐句。为了使固定旋律与对比旋律共同构成属和弦上的终止式，第四次出现的固定旋律便省略了后面的两个音，这就是以整体结构布局的需要所作的灵活处理。

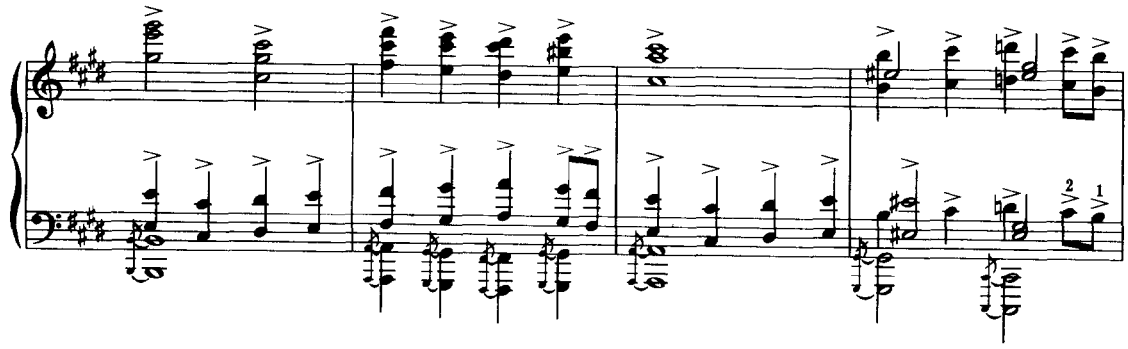
下例摘自鲍罗汀钢琴组曲的第一乐章。

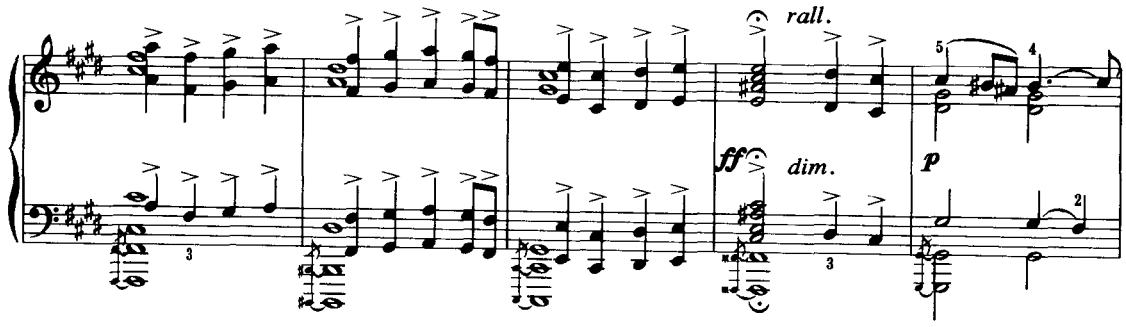
例 473

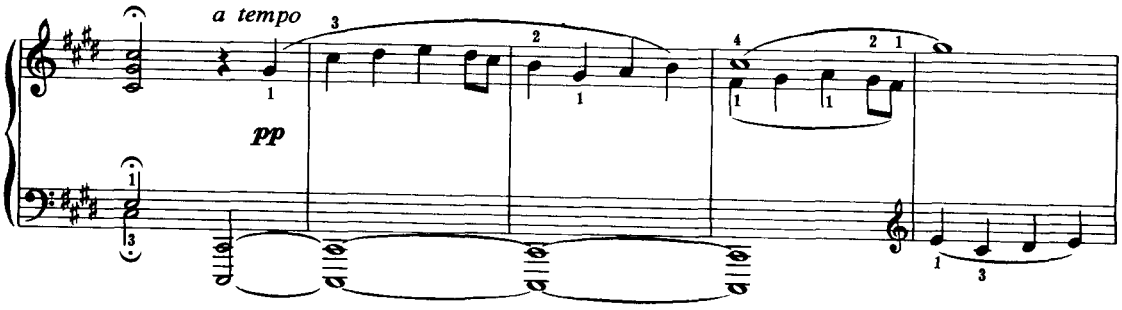
鲍罗汀《钢琴组曲》I




f marcato ed allarg.




rall.
ff
dim.
p


a tempo
pp

以上乐曲表现的音乐形象生动、鲜明。全曲分三个部分，第一部分开始是引段，这是描绘寺院钟声的。高音区用八分音符时值的和弦奏出明亮的音响，之后音区逐渐下降，音量由弱到强。每隔一拍半在最低音区八分音符的♯C音上敲出了沉重阴森的钟声，这同样的钟声持续了18个小节。将寺院的神秘气氛表现得淋漓尽致。

钟声之后是15个小节的主题陈述及发展。上例从第6小节开始是乐曲的中间部分，低声部两个小节的固定旋律即是乐曲的主题。固定旋律的前两次重复都是由♯c小调的主音级开始，第三、四次重复时向上移高四度，改为下属音级开始，而其下方出现的♯c主持续音则表明其调性基础仍是♯c小调。固定旋律的第五、六次重复比第三、四次又提高了一个八度，同时，由于低声部新增加了一个对比旋律而使其成为复调结构中的中间声部层。第七次重复又向上移高四度，改为♯f小调的下属音级开始，而且声部转入上方，并用两个八度加以重复，增强了力度。第八次重复转回主调♯c小调，并用三个八度的重复与低声部旋律形式对比结合。

上例这个复调变奏乐段中，与固定旋律形成对位结合的旋律十分连贯流畅，在第12小节(例中的第17小节)处形成了乐段的终止，停在♯c主音上。而与旋律的乐段结束音相结合的低声部则配上了Ⅵ级音，于是构成了一个阻碍终止，为后面转入♯f小调做了必要的准备。在固定旋律第八次重复转回主调的同时，音乐便进入了完全的终止形式，由此结束了插入在三部曲式中的固定旋律复调变奏曲(段)。

乐曲的再现部上例只出现了由a, tempo开始的四个半小节，后面的均被省略。

二、完整音乐主题的固定旋律复调变奏曲

运用带有终止式的完整结构的音乐主题作为固定旋律，以复调技术原则进行发展变化的复调变奏曲，是一种很有特色的复调音乐形式。因为这种形式可以将生动的民族音乐旋律，或具有经典性的音乐主题作为乐曲的基础，运用丰富的复调技术衍生出无穷的新旋律，从而形成丰富多彩的复调效果。

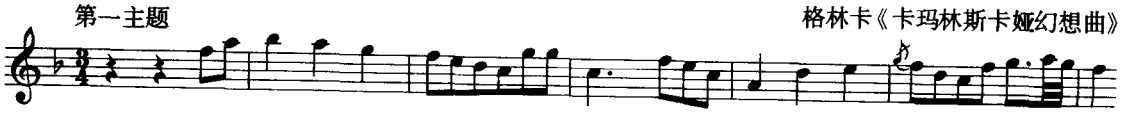
这种复调音乐形式与帕萨卡里亚的区别在于它不受任何其他体裁特性的限制。帕萨卡里亚虽然也是复调变奏曲，但却要具备作为舞曲所必须的条件。

格林卡的管弦乐《卡玛林斯卡娅幻想曲》是运用民间音乐作为固定旋律主题的复调变奏曲的典范。

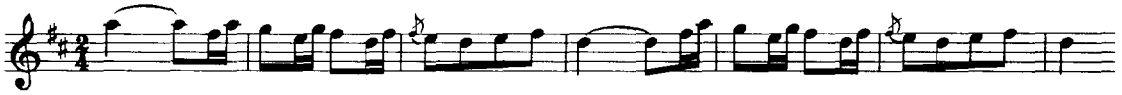
《卡玛林斯卡娅幻想曲》采用了俄罗斯民间流行的婚礼歌《从山上，从高高的山上》和民间舞曲《卡玛林斯卡娅》作为两个固定旋律主题创作的二重变奏曲。两个主题都是运用复调原则加以变奏发展的。

第一主题是优美的俄罗斯民歌婚礼歌，第二主题是欢快的民间舞曲。见下例：

例474



第二主题



乐曲开始有一个辉煌宏伟的前奏。从第 11 小节开始由弦乐器的八度齐奏陈述了第一主题，如同赋格主题的陈述形式。

第一变奏从第 17 小节开始，主题由长笛与单簧管在高音区结合奏出。第一对比旋律由第二单簧管与第一双簧管构成模仿，大管奏出的是第二对比旋律，于是形成了三个对比旋律构成的模仿与对比相结合的四声部复调结构。

第二变奏从第 23 小节开始，主题由大提琴与第二大管齐奏，在此基础上衍生出四个新的对比旋律，构成了对比与模仿相结合的多层复调结构。

第三变奏从第 29 小节开始，主题由混合音色的低音乐器奏出。这个变奏中在固定主题的基础上，又出现了全新的对比旋律。而且由于铜管乐器的加入使其成为第一主题变奏的第一个高潮。第三变奏延展出的结尾句与第二主题的引句形成一个过渡性的段落，引出了第二主题。

第二主题由第 54 小节开始，在第一小提琴声部单独陈述。之后的连续六次变奏，第二主题均保持原样，而与第二主题形成对比的旋律，则以可动对位原则不断进行变化发展。

两主题交替变奏发展之后，分别先后再现，总谱标号[11]处是两主题纵向结合。第二主题依然保持原貌，第一主题为了适应与第二主题的纵向结合而进行了一些变动。再现部中仍继续其变奏发展，直至曲终。

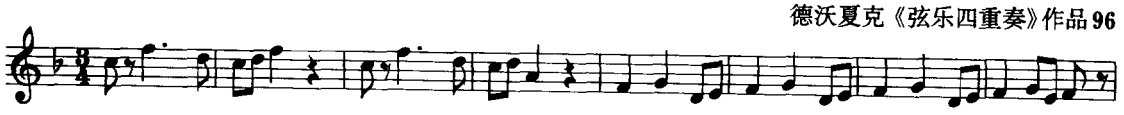
《卡玛林斯卡娅幻想曲》体现了复调变奏曲与交响曲相综合的体裁特性。或者说，宏伟的交响性是由丰富的复调技术进行发展所创造出来的结果。

除完整的复调变奏曲外，运用完整音乐主题作为固定旋律主题写作复调变奏曲(段)插入到其他曲式中，也是比较常见的用法。这种用法与前面研究的鲍罗汀《在寺院里》基本相同，两者的差别主要表现在其固定旋律的结构形式上，鲍罗汀用的是动机型的固定旋律作为复调变奏的基础。而现在要研究的则是运用已有的完整音乐主题作为固定旋律的复调变奏曲(段)。

下面分析德沃夏克《弦乐四重奏》(作品 96)第三乐章，这里是将复调变奏曲(段)插入到复合曲式中作为发展主题的结构部分而应用的。固定旋律即是同一乐章主要主题的变形。下例是第三乐章的主要主题：

例 475

德沃夏克《弦乐四重奏》作品 96

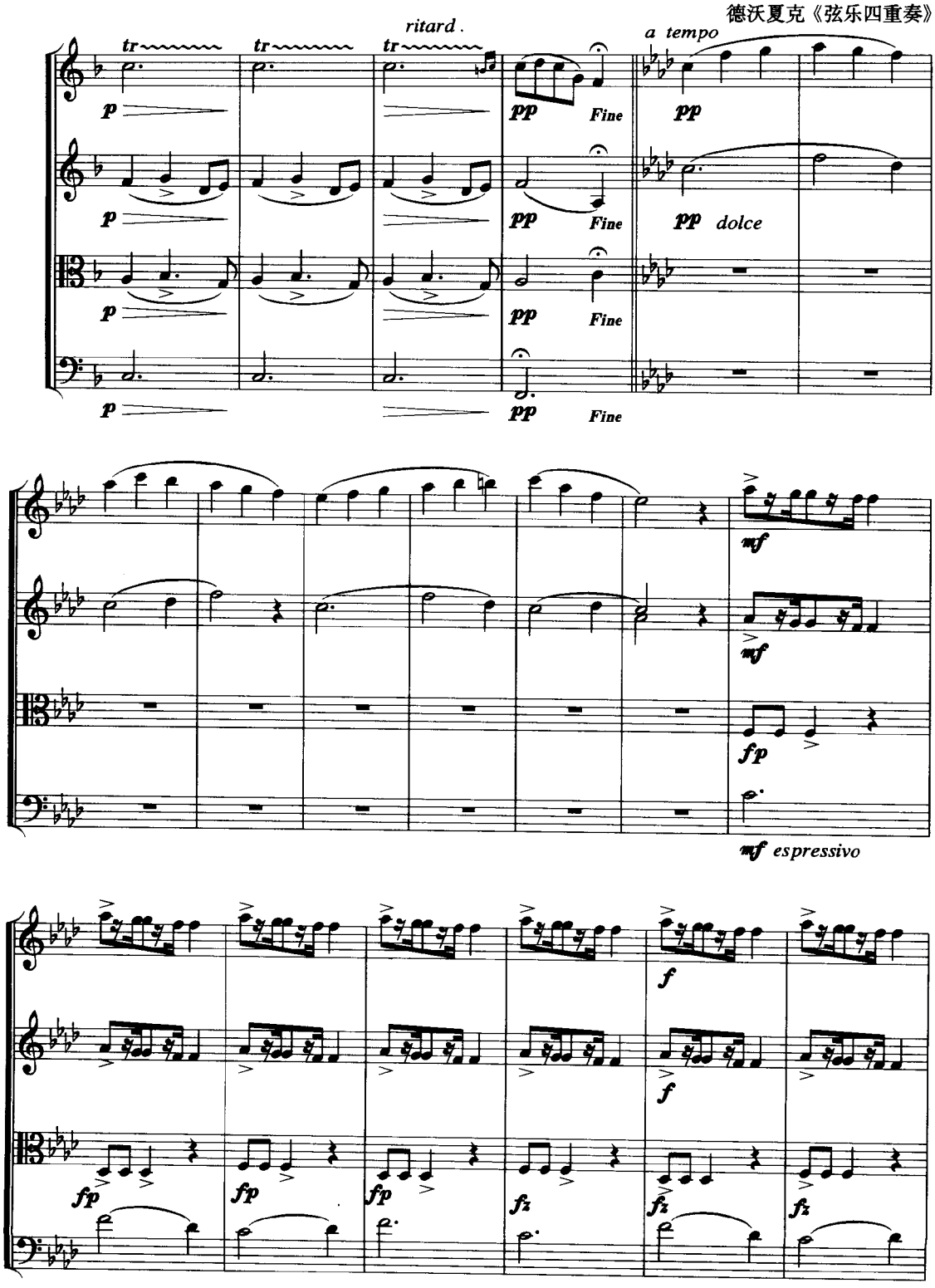


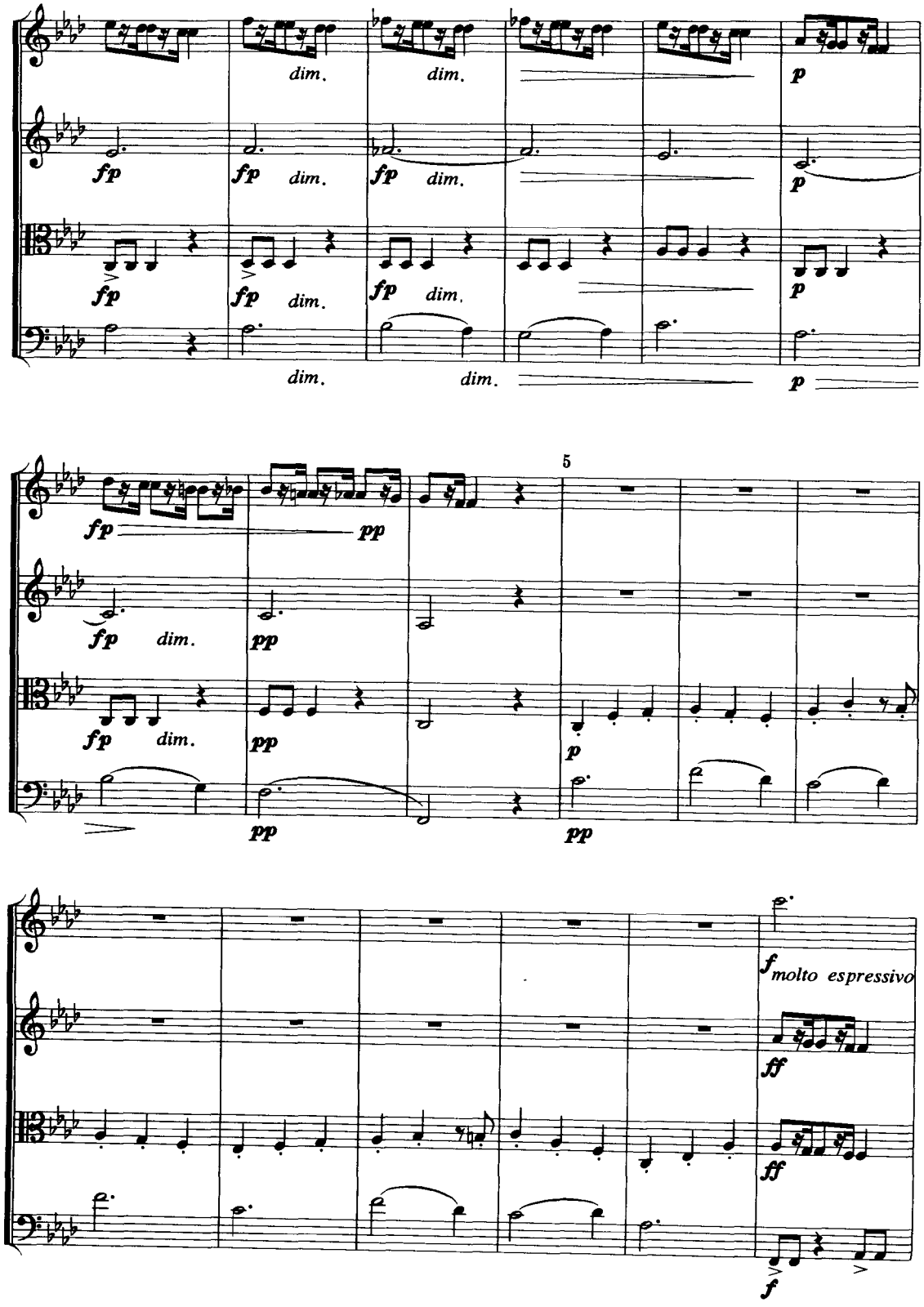
德沃夏克是将上例所引的这个主要主题进行变化后作为固定旋律的。

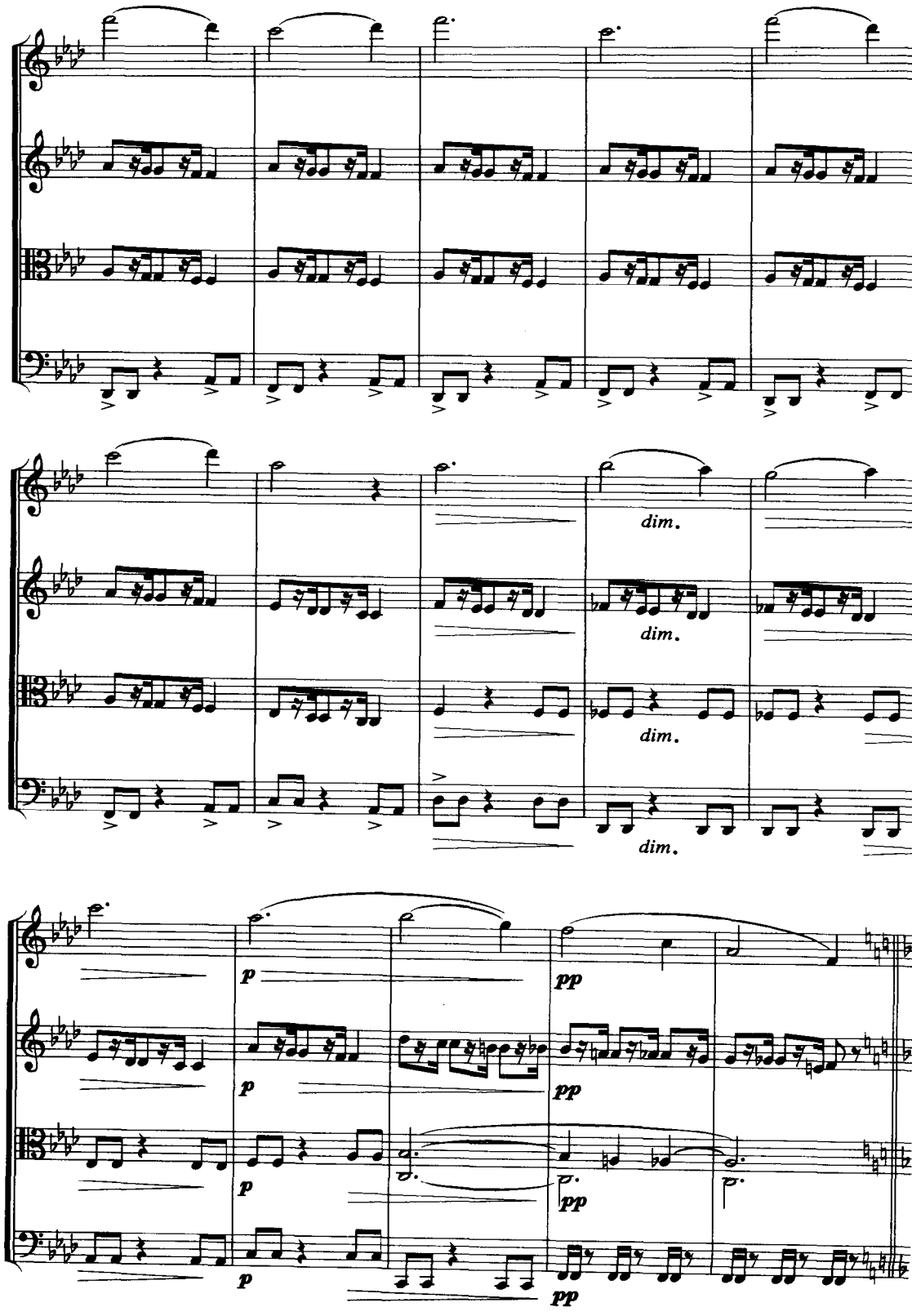
下例即是第三乐章中间部分的复调变奏曲(段)。

例 476

德沃夏克《弦乐四重奏》




dim.
p
fp
5
pp
molto espressivo
ff
f


dim.
dim.
dim.
dim.
p
pp
p
pp
p
pp
p
pp

上例双纵线后由第二小提琴奏出的即是由主要主题演变的固定旋律。固定旋律是与第一小提琴奏出的对比旋律结合陈述的。

第一变奏，固定旋律转入低声部由大提琴奏出，上方的对比旋律是用表现鸟鸣的旋律型构成，两者形成鲜明的对比。

第二变奏，固定旋律仍在低声部，但却转为平行调 f 自然小调。

第三变奏，固定旋律仍在低声部，对比旋律在中提琴声部。

第四变奏，固定旋律转入高音区由第一小提琴奏出，形成对比的旋律型转入中声部。这是第一变奏的八度(二十二度)二重对位的转位形式。

第五变奏是第二变奏的八度(二十二度)二重对位的转位形式。

该乐章的后半部分，固定旋律仍在继续发展，例中均省略。

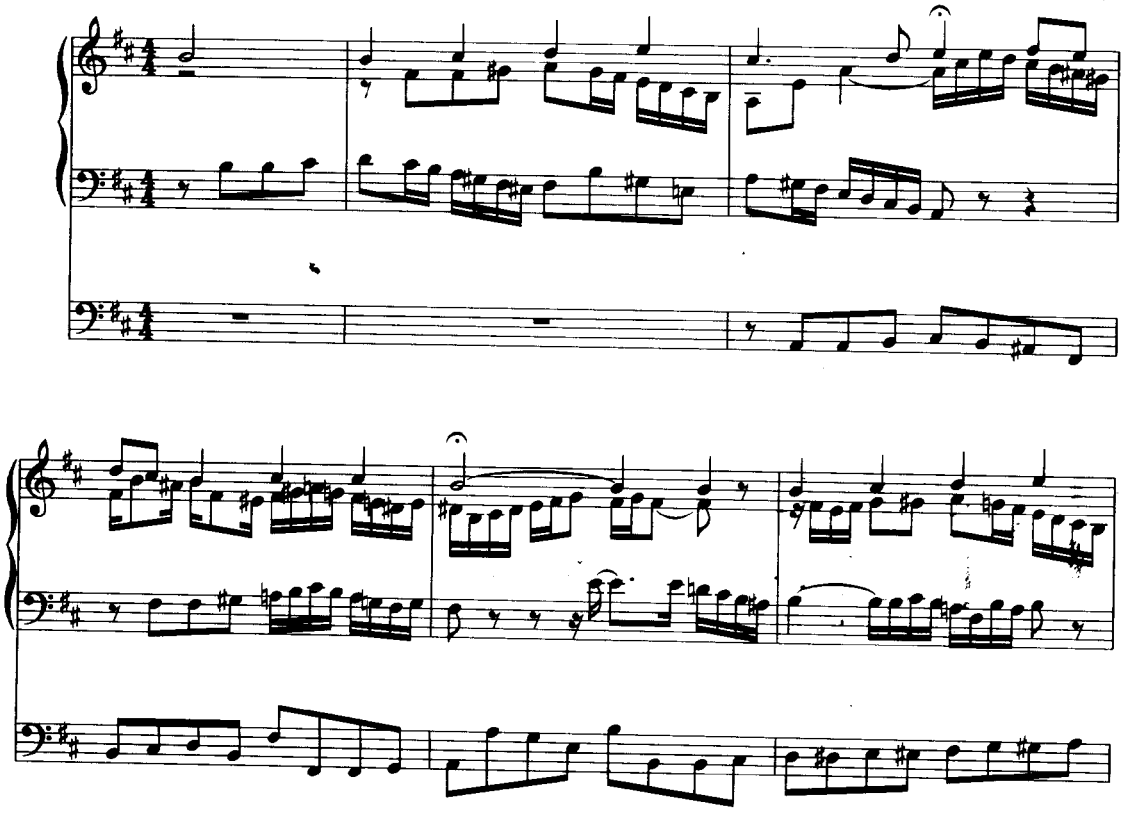
第四节　圣咏前奏曲

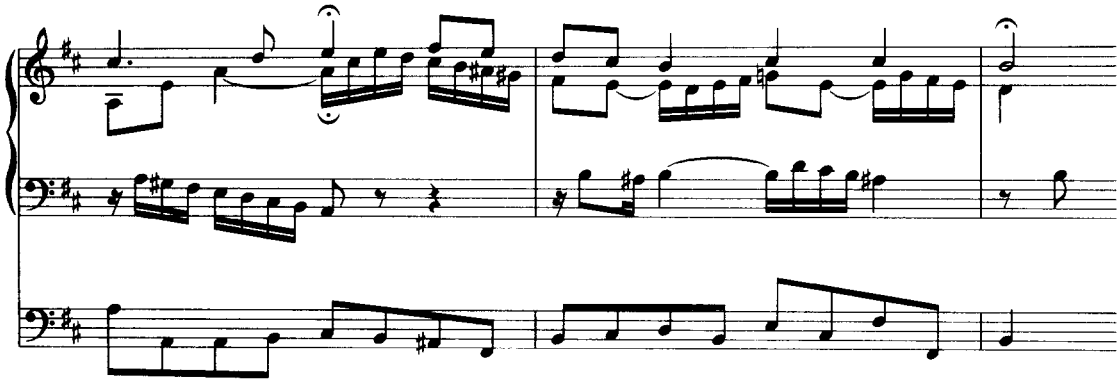
圣咏前奏曲是运用圣咏(Choral)旋律作为主题创作的器乐(主要是管风琴)复调乐曲。其构成原则与前面论述的以民间音乐或已有音乐主题作为固定旋律进行发展变化的复调变奏曲基本相同。

圣咏前奏曲作为一种独立的复调音乐体裁，其结构形式、写作技术等与前面论述的各种复调音乐形式也存在着许多共同点。下面分析实例。

例 477

巴　赫《b 小调圣咏前奏曲》

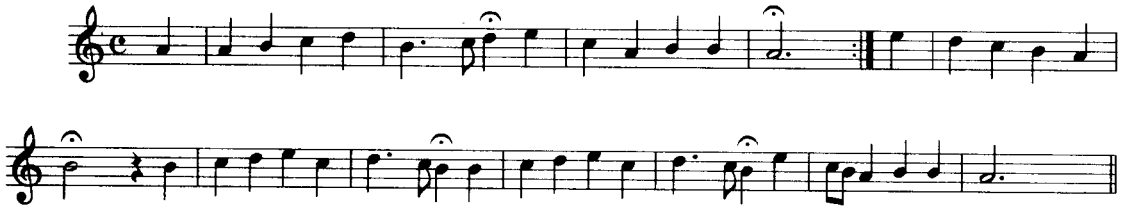




上例的最高声部是圣咏前奏曲的主题，这个主题是巴赫创作的圣咏合唱集中的第二十三首。见下例：

例 478

巴　赫《圣咏合唱》No. 23



巴赫将上例主题用于《圣咏前奏曲》时，进行了调整，将调性移至 b 小调，第一个音改为二分音符并增加了经过音等。此外，在合唱中用反复记号，而在《圣咏前奏曲》中则用新的复调配置加以变化发展。

这首《圣咏前奏曲》的圣咏主题完整地在高声部陈述了一遍，与之结合的对位声部的开始处，是将主题的前四个音用紧缩时值的变化形式构成上五度二部卡农。而整体复调结构即是主题原形与变形构成的三部卡农。

第 3 小节低声部，也即管风琴的足键声部，以同样的四音动机进入，由此形成了四声部复调结构。

第 9 小节处在 b 小调的完全终止上结束了第一乐段。同一小节开始的第二乐段（例中省略）的复调结构是第一段的变化重复。全曲最后结束在 B 大主和弦上。

关于圣咏前奏曲其他方面的情况，在杨儒怀《音乐的分析与创作》这部著作中有较详细的论述，这里不再重复了。

以 9 世纪的奥加农为源头的西方复调音乐形式，是乘着形成—发展—更生规律的历史航船行驶到 20 世纪末的今天。因此，许多早期的复调音乐形式如奥加农（Organum）、克劳苏拉（ClausuLa）、经文歌（motet）、康杜克图斯（Conductus）、利切卡尔（Ricercare）等，便很自然地在实际应用方面被逐一替代。然而，这些早期复调音乐形式所建立与发展起来的丰富多彩的对位技术原则，其应用价值却是永恒的。

1999. 12. 10

文化部重點教材

中国艺术教育大系·音乐卷

（第一批）

中国传统音乐概论	袁静芳 主编
西方音乐通史	于润洋 主编
基本乐理教程	童忠良 著
和声学教程	桑 桐 著
复调音乐教程	于苏贤 著
音乐作品分析教程	钱仁康 钱亦平 著
视唱练耳教程（上、下）	熊克炎 编著

ISBN 7-80553-949-9

9 787805 539492 >

定价：44.00元

[General Information]
SS号=11324189